Comite d'honneur du Quebec:

M. François CLOUTIER, Ministre des Affaires culturelles
M. Oswald PARENT, Ministre d'Etat aux Affaires intergouvernementales
M. Jean CHAPDELAINE, Delegué général du Quebec a Paris

Comité d'honneur français:

M. Maurice SCHUMANN, Ministre des Affaires etrangeres
M. Jacques DUHAMEL, Ministre des Affaires culturelles
M. Pierre de MENTHON, Consul general de France a Quebec

Comite d'organisation du Quebec:

M. Guy FREGAULT, Sous-ministre des Affaires culturelles
M. Yves MICHAUD, Commissaire général a la Coopération avec l'Extérieur
M. Raoul JOBIN, Conseiller culturel du Quebec a Paris
M. Jean-Claude COUTURE, Directeur de la Coopération avec l'Extérieur
M. Gilles HENAULT, Directeur du Musée d'art contemporain, Montréal
Commissaire artistique: M. Henri BARRAS, Directeur des expositions au Musée d'art contemporain, Montreal

Comite d'organisation français:

M. Louis JOXE, Ambassade de France, President de l'Association Française d'Action Artistique
M. Pierre LAURENT, Directeur General des Relations Culturelles, Scientifiques et Techniques au Ministere des Affaires Etrangeres
M. Jacques RIGAUD, Directeur du Cabinet du Ministre des Affaires Culturelles
M. Jean CHATELAIN, Directeur des Musees de France
M. Andre SAINT-MLEUX, Ministre Plenipotentiaire, Chef des Services de la Diffusion et des Echanges Culturels au Ministere des Affaires Etrangeres
M. Andre BURGAUD, Directeur de l'Association Française d'Action Artistique
M. Claude MENARD, Deleaue General aux expositions au Ministere des Affaires Culturelles
M. Gaston DIEHL, Charge de mission a la Direction Générale des Relations Culturelles, Scientifiques et Techniques au Ministere des Affaires Etrangeres
Commissaire: M. Reynold ARNOULD, Conservateur des Galeries Nationales d'Exposition du Grand-Palais.

101-07576/

LISTE DES PRÊTEURS

Mme Madelaine Arbour, Montreal
Agnes Etherington Art Centre, Queen's University at Kingston
Art Gallery of Ontario, Toronto
Mme Gerard Beaulieu, Montreal
Dr et Mme Otto Bengle, Montreal
M. Adrien G. Borduas, Montreal
Mlle Renee Borduas, Beloeil
M. et Mme Luc Choquette, Montreal
Me Robert Cliche, Montreal
Collections particulieres, Montreal
M. Gilles Corbeil, Montreal
Dr et Mme Bruno Cormier, Montreal
M. Robert Elie, Ottawa
Dr Jacques Ferron, Longueuil
Mme Marcelle Ferron, Saint-Lambert
Galerie nationale du Canada, Ottawa
Mlle Annick et M. Martin Gauvreau, Montreal
M. Claude Gauvreau, Montreal
M. Pierre Gauvreau, Montreal
M. et Mme Francis Kloeppel, New-York
Collection Lariviere, Montreal
M. et Mme Camille Leduc, Montreal
M. Fernand Leduc, Montreal
Mme Monique Lepage, Montreal
Mme Gisele et M. Gerard Lortie, Montreal
M. et Mme Jean Michaud, Saint-Marc sur le Richelieu
M. Jean-Paul Mousseau, Montreal
Musee d'art contemporain, Montreal
Musée des Beaux-Arts de Montreal
Musee du Quebec, Quebec
The Museum of Modern Art, New-York
Mme Françoise Sullivan, Montreal

AVANT-PROPOS

L'exposition "Borduas et les Automatistes, Montréal – 1942-1955" couronne une série de manifestations à caractère rétrospectif, que le Musée d'art contemporain a entrepris depuis 1967.

Après "Panorama de la Peinture au Québec – 1940-1966", sorte de bilan général de l'art pictural, des rétrospectives des membres du Groupe automatiste ont été réalisées, soit "Aspects de Jean-Paul Mousseau", "Marcelle Ferron", "Fernand Leduc", "Marcel Barbeau" en collaboration avec The Winnipeg Art Gallery. Ces expositions accompagnées de catalogue se sont avérées des sources de documentation importantes pour les étudiants et les chercheurs, et ont permis au public en général de faire des découvertes essentielles.

Les textes qui accompagnent ce catalogue sont suffisamment explicites pour ne pas revenir ici sur le rôle et l'importance primordiale des automatistes à Montréal, et aujourd'hui, dans notre milieu où ce groupe prend valeur culturelle et ailleurs dans le monde où il provoque un mouvement d'intérêt, il était impérieux de délaisser les études, les écrits et les discours pour faire revivre les oeuvres de ces artistes aux "intuitions fulgurantes", pour reprendre une déclaration de Bruno Cormier.

Ces oeuvres pour la plupart ont été conservées jalousement soit par les artistes eux-mêmes, du moins celles qui ont échappé à la destruction, soit par des amateurs qui dès les premières heures ont encouragé les peintres automatistes aux risques de subir les mêmes sarcasmes que l'on adressait aux artistes.

Faire revivre cette époque héroïque est un désir de Monsieur Hénault, directeur du Musée d'art contemporain, qu'en raison de la maladie, il n'a pu mener à bien. Cette enthousiasmante entreprise fut alors ma seule responsabilité que je n'aurais su mener à terme sans la coopération enthousiaste et l'appui des artistes vivant à Montréal qui plus que des guides ou des conseillers, ont été pour moi des "révélateurs". Ma profonde gratitude s'adresse à Mesdames Marcelle Ferron, Françoise Sullivan, Madeleine Arbour, à Messieurs Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau. Sans leur présence presque journalière pendant les mois de préparation de l'exposition, nous n'aurions pu réunir un si grand nombre d'oeuvres dont une bonne part avait jusque là échappé aux

regards des spécialistes, des chercheurs et à plus forte raison du public en général. Mais cette participation n'aurait pas été globale, si je n'avais pu compter également sur la patience et la compréhension de ceux qui de près ont suivi le mouvement automatiste depuis ses débuts. Une liste des prêteurs figure au catalogue qui indique bien par leur nombre l'accueil chaleureux que cette exposition a suscité et que tous trouvent ici l'expression de ma sincère gratitude. Je me fais un devoir pourtant d'adresser particulièrement ma reconnaissance à Monsieur Gilles Hénault, Monsieur Bruno Cormier, Madame Gisèle et Monsieur Gérard Lortie ainsi qu'à Monsieur Maurice Perron qui nous a autorisés, en sa qualité d'Editeur du Refus global, à publier à nouveau ce texte placé en fin de catalogue et qui nous a remis tous les documents photographiques de l'époque qui sont sa propriété, en nous permettant également de les publier.

Cette liste de collaborateurs ne serait pas complète si je ne mentionnais pas ici le nom de Claude Gauvreau. Hélas, cher Claude, tu nous a laissés le 7 juillet 1971. Tu savais trop la valeur des mots pour tenter de te dire ma reconnaissance profonde. Je sais que le projet de cette exposition t'avait un instant redonné quelques forces. Trop tard. A plusieurs reprises, tu m'as ouvert le coeur et les yeux sur "l'épopée automatiste". A ta mémoire, je dédie cette exposition.

Enfin un merci sincère aux employées du secrétariat qui ont manipulé les innombrables fiches et papiers qu'une telle exposition réclame; à notre restaurateur qui a eu la tâche délicate de remettre en état certains tableaux; aux encadreurs qui, par souci d'homogénéité, ont habillé de neuf la majorité des oeuvres; à Laurier Lacroix qui s'est chargé de compléter les documents afin de rédiger la chronologie du mouvement.

Dans le cadre des échanges culturels entre la France et le Québec, cette exposition sera présentée aux Galeries Nationales du Grand Palais, Paris.

Je remercie très sincèrement les nombreuses personnes qui, grâce à leur coopération, ont rendu cette exposition possible à Paris et à Montréal.

Henri Barras
Directeur du Service des expositions.

LES AUTOMATISTES DE MONTRÉAL

"Automatisme? Plus exactement: soumission avantageuse aux sollicitations de la spontanéité, de l'indiscipline picturale, du hasard technique, du romantisme du pinceau, des débordements du lyrisme". Sur cette définition de Léon Degand, la minuscule Galerie du Luxembourg inaugurait, le 20 juin 1947, une exposition consacrée à cinq jeunes peintres canadiens-français, groupés autour de Paul-Emile Borduas. En décembre, deux d'entre eux, Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle, reparaissaient sur les mêmes cimaises, en compagnie cette fois d'Atlan, Brauner, Bryen, Hartung, Mathieu, Solier, Ubac, Verroust, Vulliamy, Wols (même Arp et Picasso!); et ce fut à cette occasion qu'intervint un concept tout nouveau: "*Vers l'abstraction lyrique*".

La seconde guerre mondiale, en ébranlant les certitudes rationnelles, les valeurs d'équilibre et d'harmonie, le confort humaniste, avait entraîné le brusque essort d'une esthétique jusqu'alors refoulée, qui à peine s'était laissée pressentir à travers quelques indications germaniques (Stolba, Klee, Kandinsky, Hartung), dans les "décalcomanies" de Rodriguez ou dans l'oeuvre solitaire de Mark Tobey. Il s'agissait de s'insurger à la fois contre le "beau métier" figuratif, même rénové par Matisse, Picasso, ou Léger, et contre la sérénité de l'abstraction "classique", même si elle résultait d'une tension entre lignes de forces (Mondrian) ou entre champs colorés (Herbin). Cette double insurrection pouvait prendre les aspects les plus divers; pourtant elle unissait d'ordinaire la spontanéité ou la véhémence "baroque" à un parti-pris anticulturel: abstraction lyrique (Wols, Bryen, Mathieu), surréalisme non figuratif (Matta, Paalen, Donati, Gorky), "abstract expressionism" (Hofmann, W. de Kooning), "action painting" (Pollock), exubérance primitive (Jorn, Appel, Benner, Corneille, Alechinsky), dispersion stochastique ou psychédélique (Michaux), irrationalités organiques (Atlan, Bram van Velde), graffiti (Solier), hautes pâtes informelles (Fautrier), nouvelle figuration (Artaud, Bacon), art brut (Dubuffet). Si différentes, si individuelles étaient ces attitudes, que leur unité n'apparaît que rétrospective, et ne se laisse guère cerner qu'en négatif – "un art autre", a écrit Michel Tapié. Vers le même temps, mais en toute indépendance, cet "*autre*" s'est manifesté à Paris, Copenhague, Amsterdam, New York. Il faut réparer un injuste oubli: à ces capitales, ajoutons Montréal.

C'est à peine, avant guerre, s'il existait une peinture au Québec. La figuration académique, religieuse ou folklorique était de règle. En réchappaient quelques tableaux d'Ozias Leduc pour leur intense et humble ferveur, de Mary Bouchard pour leur naiveté, de Fritz Brandtner pour leur véhémence expressionniste, mais surtout une filiation "fauviste", à prédominance anglo-canadienne, jadis illustrée par J.-W. Morrice, et perpétuée avec John Lyman, qui en 1939 fonda la Contemporary Art Society. Sa "modernité" l'opposait tant aux routines officielles qu'à l'écolage amorti des "Sept" de Toronto; avouons qu'elle ne se portait guère au-delà des audaces parisiennes de 1906... encore était-ce le cas des plus doués, un Goodridge Roberts, une Jori Smith. De galeries, point; Davies, un Américain, luttait pour rénover un peu le musée. En milieu canadien-français, quelques enseignants d'esprit ouvert, le peintre Borduas, l'architecte Parizeau, l'historien Maurice Gagnon, faisaient de l'Ecole du Meuble un antidote à l'Ecole des Beaux-Arts.

Vint la guerre mondiale. De nombreux Européens, fuyant l'occupation des Nazis, traversent l'Atlantique. Le Père Couturier, animateur des Ateliers d'Art sacré, n'a qu'un talent personnel bien timide, mais offre sa caution morale à la C.A.S. de Lyman, aux novateurs de l'Ecole du Meuble. Alfred Pellan fait sensation en juin 1940, quand il rapporte de Paris ses tableaux d'une avant-garde un peu éclectique, où prédomine l'influence cubiste. Les expositions d'art européen contemporain se multiplient; Rose Millmann, bientôt aidée par Isaac Stern, ouvre la Galerie Dominion aux peintres non conformistes; plus tard, Fernand Léger prononce de retentissantes conférences (une "bataille d'Hernani"), projette le *Ballet mécanique*, présente son oeuvre récente; cependant qu'autour d'André Breton, de Max Ernst, de Duchamp, de Matta, se regroupe à New York, chez Pierre Matisse, toute une colonie de surréalistes en exil: *VVV* prend la relève du *Minotaure*.

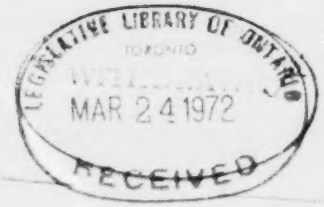
Au printemps 1941, l'exposition des Indépendants, à Québec et à Montréal, rend manifeste ce nouveau climat. Sur sa lancée, la peinture du Canada français aurait pu rattraper à vive allure son retard, se hausser au diapason du goût international; il n'en résultait pas (quels que fussent les mérites d'un Pellan même) que dut naître une peinture proprement canadienne-française. Ce "grand écart" fut l'oeuvre du seul Borduas. L'idée lui vient d'une pédagogie fondée sur l'appel à l'expression spontanée; il l'appliquait dans ses classes du Collège Grasset, de l'Externat Saint-Sulpice, et les dessins d'enfants lui étaient constante merveille. D'autre part, la bibliothèque de l'Ecole du Meuble, que lui ouvrait Maurice Gagnon, lui révélait, à travers l'écran des reproductions, l'oeu-

vre des peintres contemporains, et notamment de Paul Klee, pour lequel, vers 1942, il déclare à Robert Elie sa particulière admiration; l'exemple d'Alfred Pellan, et peut-être aussi, plus secrètement, de Fritz Brandtner (voir son étonnante *Abstraction*, peinte vers 1934, dans Harper, p. 355), lui donnait toute "permission de liberté". Enfin Laugier, l'amateur français, lui montra sa collection d'authentiques Picasso, l'entretint de Breton et des activités surréalistes à New York, lui fit lire *Le Château étoilé*. Convergence imprévue: "Les enfants que je ne quitte plus de vue m'ouvrent toute large la porte du surréalisme, de l'écriture automatique. La plus parfaite condition de l'acte de peindre m était enfin révélée". De là les gouaches exposées en avril 1942 à l'Ermitage: un parcours gestuel, non prémédité, trace l'armature linéaire; la couleur est appliquée par à-plat, au gré de l'instinct; soit que les formes s'engendrent de proche en proche, ou se délimitent en quasi-objets, une arabesque enveloppante les entraîne. Vitalité organique dont on ne trouverait guère l'équivalent que chez Bram van Velde – certes inconnu de Borduas. Le lyrisme "coule sans entrave de l'homme", il "jaillit en joie vive ou sereine".

Très vite, dès l'hiver 1941-42, se constitua, autour de Borduas, un cénacle fervent de jeunes disciples. Certains, comme Guy Viau, Gabriel Filion, puis Charles Daudelin et Fernand Bonin, venaient de l'Ecole du Meuble; d'autres, comme Pierre Gauvreau, Françoise Sullivan, Fernand Leduc, animaient les contestataires à l'Ecole des Beaux-Arts. Tous les mardis, "le coeur chaviré d'exaltation", ils écoutaient leur maître et ami commenter des tableaux à sa "manière sensorielle", soumettre à critique leurs propres dessins, traiter à bâtons rompus de poésie (Lautréamont, Rimbaud), d'élan vital (Bergson), de surréalisme. Une urgence, globale, se faisait jour: *changer la vie*.

Cette campagne contre l'académisme, au nom d'un "art spontané", se ramifiait. Frère Sergius, et surtout Frère Jérôme, mettaient en oeuvre la nouvelle pédagogie dans les "petites classes": ainsi fut distinguée, à Notre-Dame, la jaillissante inventivité de Jean-Paul Mousseau. Les présentations de dessins d'enfants, les "forum" dans les séminaires ou collèges se multipliaient. En mai 1943, sous le signe des Sagittaires, une exposition de groupe, à la Galerie Dominion, servit de manifeste, contre la routine académique, à l'expression spontanée des jeunes peintres, dont Guy Viau, Fernand Leduc, Gabriel Filion étendaient l'audience au public étudiant par leurs articles du *Quartier Latin*, et qui en novembre 1944 exposaient leurs toiles à l'Université. Depuis un an, la Société d'Art contemporain comportait une "section junior".

GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS
PARIS 1971



borduas et les automatistes montréal 1942-1955

Cette exposition est placée sous le haut patronage du
Gouvernement du Québec
et du Gouvernement de la République Française

Elle est organisée par
Le Ministere des Affaires Culturelles du Québec
Le Ministère des Affaires Culturelles
de la République Française

avec le concours de

l'Association Française d'Action Artistique.

En même temps que le combat s'amplifiait, il se radicalisait. Une première rupture parmi les "modernes" opposa les "spontanés" à Pellan, accusé de prolonger vainement le cubisme et de pactiser avec le système officiel, surtout quand il eut accepté un poste de professeur à l'Ecole des Beaux-Arts (dont il parvint à évincer, en 1945, au terme d'une tumultueuse bagarre, le croulant directeur Maillard). En contrepartie, le "groupe" resserrait ses liens avec les surréalistes de New York, en un moment où Breton mettait l'accent sur l'automatisme non figuratif aux dépens de la figuration onirique. A l'Ecole du Meuble grandissait, prête à toutes les audaces, une seconde vague "borduasienne": Jean-Paul Riopelle, Marcel Barbeau, Roger Fauteux. L'atelier de Fernand Leduc, rue Jeanne-Mance, résonnait de virulents débats sur la psychanalyse, le surréalisme, le marxisme, confondus en une même révolte libératrice: Bruno Cormier, Rémi-Paul Forgues, Claude Gauvreau en étaient les poètes et théoriciens, tandis que dans son coin, maugréant, dessinait sans arrêt l'adolescent saturnien, Jean-Paul Mousseau. Là étaient abjurées les moindres concessions; il fallait persuader les jeunes de quitter la C.A.S.; il fallait préparer, pour abattre la bourgeoisie agonisante, une révolution culturelle: "Rompre avec tout ce qui nous lie! Les préjugés religieux et nationaux, l'habitude de penser d'une façon, la bêtise transmise de pères en progéniture, l'adhésion non justifiée par sa raison à une philosophie, toute pensée qui n'a pas pour base l'homme sont des liens. Nous sommes un navire amarré; la vie est dans la mer; coupons les câbles!" (Bruno Cormier, *Rupture*, article du *Quartier Latin*, 16 novembre 1945).

Désormais, l'insurrection était déclarée. Borduas, même si la "fuite en avant" de ses jeunes amis l'inquiétait un peu, ne se déroba pas. Ce furent, le 20 avril 1946 et le 15 février 1947, les deux mémorables expositions des Automatistes (du nom que leur donna un chroniqueur du *Quartier Latin*, Tancrède Marsil), suivies en juin 1947 par leur présentation à Paris. Ce fut, en novembre 1946, Claude Gauvreau proclamant "la révolution à la C.A.S.", qui finira par s'éteindre sans gloire en 1948, victime de ses dissensions intestines. Ce fut l'ultime escalade des ruptures: avec les amateurs cultivés, les bourgeois modérés, libéraux ou réformistes, jetés hors parcours le 20 mai 1947, quand fut montée la provocante pièce, *Bien-Etre*, de Claude Gauvreau; avec les militants de l'extrême-gauche stalinienne ou trotskyste (Borduas, s'adressant à un dirigeant communiste, eut ce mot terrible: "vous ne comprenez donc pas que vous êtes trop à droite pour nous!"); avec les surréalistes, suspects de renouer avec l'imagerie onirique (seul Riopelle prit part à leur exposition internationale de Paris, Galerie Maeght); enfin, et ce fut sans doute le plus douloureux, avec les chrétiens les moins conformistes, les amis de François Hertel. Au terme, en août 1948, ce coup de tonnerre, le manifeste *Refus Global:* "Rompre défi-

nitivement avec toutes les habitudes de la société... Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques et physiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement. Refus de se taire... Refus de servir... Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON...

PLACE À LA MAGIE! PLACE AUX MYSTÈRES OBJECTIFS!
PLACE À L'AMOUR!
PLACE AUX NÉCESSITÉS!

Au refus global nous opposons la responsabilité entière".

Ces Automatistes, que peignaient-ils?

- *Paul-Emile Borduas*, après les gouaches "spontanées" de 1942, après les éruptifs tableaux à l'huile de 1943 *(Viol aux confins de la matière)*, s'est éloigné de toute allusion figurative; il applique, à la spatule, des agrégats de formes flottantes dans un espace qui se perd à l'infini; une retenue toute "classique" les ordonne, en tons assourdis, dans le plan vertical, supplantant peu à peu les courbes enveloppantes du "baroque" qui persiste dans une composition organique, non préméditée, comme dans l'illimitation du champ.

- *Fernand Leduc*, qui fut "le théoricien du groupe", et de tous le plus tenté par le surréalisme de Matta, s'est porté au point extrême de l'automatisme *(La dernière campagne de Napoléon)*, d'où il s'écarte déjà pour exprimer l'accord de l'homme avec les grandes forces telluriques ou cosmiques *(Avalanche au Mont des Escoumains)*.

- *Pierre Gauvreau*, qui mena la contestation à l'Ecole des Beaux-Arts, a beaucoup admiré Picasso; il improvise en pleine pâte, avec forte charge émotive, mais non sans quelque lourdeur matérielle, ni tentation de retour aux valeurs peut-être révolues de l'harmonie plastique.

- *Jean-Paul Mousseau* est l'inventivité, la verve juvénile, l'envie de s'essayer à tout pour risquer tout: dessins en tourbillon ou constructions anguleuses, gouaches nuancées ou tableaux de bariolage abrupt, émaux, photomontages, statuettes précaires en papier mâché.

- *Jean-Paul Riopelle* est "le grand aventurier de l'inconnu"; mais si terrien, si viril qu'en se livrant aux impulsions du geste il fait apparaître comme à son

insu les forces primordiales de la nature; certaines "encres aquarellées" de 1946 sont déjà, en toute indépendance de Pollock, proches de "l'action painting".

- *Marcel Barbeau* ne connaît pas la limite; les valeurs traditionnelles d'équilibre, d'harmonie ont perdu tout sens, le tableau se porte à la lisière du gestuel et de l'informel, franchit ce point de non-retour où tout repère fait défaut - un point que Borduas même ne peut admettre.

- *Marcelle Ferron*, toute dernière venue, passe de paysages angoissés à un art gestuel, traité dans une tonalité dépressive ou rageuse.

Refus Global fut mis en vente le 9 août 1948. Un mois n'était pas écoulé, que les autorités avaient riposté: le 4 septembre, par ordre ministériel, Borduas était expulsé de l'Ecole du Meuble, sans traitement; puisque ses tableaux se vendaient mal, et qu'il lui était interdit d'enseigner, l'Etat le condamnait à la pire misère. Cette mesure doit être replacée dans son contexte: au mois de mars, à la suite d'une perquisition de police, le journal *Combat*, seul hebdomadaire communiste du Canada français, a dû cesser de paraître au mois de février suivant, comme les mineurs de l'amiante font grève à Thetford Mines et Asbestos, la répression par les "forces de l'ordre" est d'une telle brutalité que pour la première fois l'épiscopat, pourtant si lié au régime, intervient: "la classe ouvrière est victime d'une conspiration qui veut son écrasement", déclare Mgr Charbonneau. Or, que reprochait-on à Borduas? Rolland Boulanger, journaliste de *Montréal-Matin*, n'en fait pas mystère: *Refus Global* équivaut à "une révolte ouverte contre l'enseignement officiel", à "une attaque de la civilisation occidentale bourgeoise, de l'ordre établi".

Pour les Automatistes, c'est le début du reflux. Les dissensions internes ajoutent aux effets de la répression, de la lassitude. Depuis l'été 1948, P. Gauvreau et J.-P. Riopelle, n'admettant pas la récente condamnation des surréalistes par Borduas, ont fait sécession; les tableaux du premier deviennent plus opaques, plus lourds, il prend conscience de son involution, il cesse, pour un temps, de peindre; l'oeuvre du second connaît à Paris le fulgurant essor que l'on sait, avec l'appui d'André Breton, de Michel Tapié *(Véhémences confrontées)*. Leduc, à Paris de même, ressent, pour émerger du désarroi, l'urgence d'une nouvelle discipline, la découvre dans la pensée de Raymond Abellio, peu à peu il s'écarte de l'automatisme vers un style plus serein de "paysage non figuratif",

qui l'apparente à Bazaine *(aquarelles de l'Ile de Ré)*. Depuis le printemps 1947, R. Fauteux a définitivement abandonné la peinture, et M. Barbeau provisoirement, allant jusqu'à détruire ces tableaux gestuels-informels que le maître avait désapprouvés. Reste, d'un côté, Borduas; dans sa retraite de Saint-Hilaire, il poursuit son oeuvre avec une intransigeance obstinée, même si le découragement ne lui est pas épargné *(Communication intime à mes chers amis*, avril 1950); en 1953, c'est le départ sans retour: Provincetown, New-York, où Borduas découvre Pollock et retrouve Mondrian, puis Paris, où il meurt le 23 février 1960, à l'apogée de son art - d'un art qui depuis sept ans n'a plus rien de commun avec l'automatisme. Reste, d'autre côté, le petit "groupe" de Montréal; un moment resserré autour de J.-P. Mousseau, Marcelle Ferron et Claude Gauvreau, dans l'atelier de la Place Christin, il est renforcé par le retour de Marcel Barbeau à la peinture, et par toute une nouvelle vague de recrues. C'est alors Claude Gauvreau, le véhément poète et polémiste, qui mène les combats. Quelques jalons: mars 1950, les Rebelles contestent le jury du Salon du Printemps; janvier 1952, le Musée des Beaux-Arts confie une galerie au Groupe Borduas; mai 1953, les Automatistes, en liaison avec le sculpteur communiste Roussil, organisent une exposition ouverte à tous, *Place des Artistes;* avril 1954, *La Matière Chante* assemble les peintres "cosmiques", qui oeuvrent sous le signe de "l'accident". Ce chant fut le dernier sursaut: ce n'est pas tant qu'il ait donné lieu à une mystification médiocre, fomentée depuis Québec par Jean-Paul Lemieux; ni occasion à une pénible rupture avec Fernand Leduc; c'est surtout que, dès la note de présentation, "l'automatisme surrationnel" est défini comme une variante de "l'abstraction expressionniste" internationale, et que désormais, au gré de Borduas, l'élan novateur ne vient plus de Montréal, mais de New-York.

L'automatisme n'aura vécu que peu d'années. Au sens le plus strict, de l'exposition rue Amherst au manifeste *Refus Global:* 20 avril 1946 - 9 août 1948. Au sens le plus large, depuis *Abstraction verte*, le premier tableau "spontané" de Borduas, jusqu'à *La Matière Chante:* décembre 1941 - avril 1954. Mais de haute lutte, en ce peu de temps, la peinture canadienne-française a conquis son droit à exister.

Bernard Teyssèdre
mai 1971

EN CE TEMPS-LÀ, AU QUÉBEC

Oeuvres et manifestes des automatistes surgissent, au Québec, dans les années 40. En surface tout au moins, le pays n'a guère changé depuis un siècle. Ses élites et une large fraction de sa population le définissent toujours comme un pays catholique et français. Catholique? Oui, si on se fie au taux remarquablement élevé de la pratique religieuse et à l'emprise très forte du clergé. Français? Aussi, car la majorité parle encore l'idiome ancestral dans la vie quotidienne. Mais depuis longtemps la religion s'est emmêlée aux vieilles coutumes. Quant à la langue, elle a subi une lente dégradation: les vieux mots du XVIIIe siècle sont devenus complices des anglicismes; de larges trous de silences et d'hésitations laissent voir une vie plus profonde mais incapable de se dire. Ce peuple a survécu. Il s'est étiolé aussi.

Il est depuis longtemps pris au piège. Au lendemain de la Conquête de 1760, il a perdu le contrôle des pouvoirs économiques qui le dominent; lui ont échappé les grandes décisions qui ont introduit, dans son existence, l'urbanisation, l'industrialisation. Des entreprises anglaises et américaines se sont établies chez lui surtout parce que, peuple pauvre et peu exigeant, il offrait une main-d'oeuvre bon marché et docile. Il lui restait les jeux politiques et il en fait grand usage: les combats d'élections compensaient pour les vrais pouvoirs qui étaient ailleurs.

Ce peuple est resté lui-même par fatalité et par alibi. Isolé dans une Amérique où lui parvient de toutes parts le vacarme de l'industrie et de la spéculation financière, il a été dépouillé de ce qui donne emprise sur le monde d'ici-bas. De cette dépossession, il a fait un idéal: il s'est spécialisé – du moins ses élites le prétendent – dans les "valeurs spirituelles". "Des esclaves! écrit Borduas en 1949. Des esclaves à qui il est interdit dès le bas âge un comportement humain supérieur, par défense mortelle, éternelle, de toucher à tout ce qui est noble et courageux et dangereux. Des êtres crevant dans la crainte; ne pouvant juger des hommes et des choses que d'après des valeurs nominales".

Donc, en apparence, rien n'a alors changé de la société d'autrefois. Dans les années 40, les prêtres ont toujours la même autorité; l'Etat règne au nom d'idéologies qui ont perdu

toute vitalité. En réalité, plus au fond, s'accumulent des rancoeurs et des ambitions encore mal formulées. Les clichés les plus éculés sur la religion, la résignation, les vertus de l'agriculture masquent de moins en moins l'exploitation séculaire. Depuis longtemps déjà, la population n'est plus en majorité paysanne; elle forme le gros du prolétariat des villes, même si elle continue souvent de vivre de traditions et de rites transplantés de la campagne.

Dans ce contexte, la deuxième guerre mondiale a eu une importance décisive. A l'écart du conflit, et pour les urgences les plus immédiates, la production a connu un grand essor. Sortis brusquement de la crise économique qu'ils avaient supportée avec une relative patience, les Québécois connaissaient brusquement un niveau de vie plus élevé. Des femmes mariées travaillaient aux usines de guerre; une morale jusqu'alors inconnue nous venait de toutes parts avec les propagandes; des jeunes chômeurs devenaient soldats sur le front européen; de petits entrepreneurs s'enrichissaient. Dans tous les esprits, les traditions vacillaient. Chez beaucoup naissaient le désir de faire enfin le procès radical de la société de naguère, des vieux alibis de la politique et de la religion.

Deux voies s'offraient tout naturellement pour ce procès, pour cette remontée du silence à la parole.

La première était celle du combat politique. En fait, ce combat commence avant la guerre. Déjà, dans les années 30, un Programme de restauration sociale avait été proposé par un groupe de prêtres et de laïcs où se reconnaissaient encore les vieux héritages mais aussi un diagnostic parfois très dur sur l'exploitation qui pesait sur la collectivité. Il faillit devenir la ligne directrice d'une politique quand M. Duplessis se l'appropria comme drapeau de son nouveau parti — mais pour le renier aussitôt. On verra ressusciter les mêmes thèmes dans l'éphémère Bloc Populaire de 1942. C'est avant tout le mouvement syndical qui, dès les années d'avant-guerre, s'affirme comme la force déterminante. En 1937, les grèves du textile et de la métallurgie en sont des manifestations spectaculaires. Les effectifs s'accroissent rapidement. Si les syndicats internationaux sont d'abord plus radicaux, la C.T.C.C. — d'inspiration nationale et catholique — prend elle-même des positions agressives au lendemain de la guerre pour devenir le principal foyer des forces d'opposition au parti politique au pouvoir. En 1949, la grève de l'amiante révèle au grand jour la puissance du prolétariat québécois organisé; des intellectuels s'en disent ouvertement solidaires: l'Eglise prend elle-même parti pour les ouvriers. Malgré des formes diverses de répression politique, on ne reviendra jamais plus en arrière.

Déjà se dessine irrémédiablement à l'horizon ce qu'on appellera, dans les années 60, la "Révolution tranquille". Une révolution aujourd'hui de moins en moins tranquille...

A l'extrême opposé, un autre combat a été livré. Plus discret, plus radical aussi. Enterré depuis des siècles sous de fausses paroles, un peuple devait redécouvrir les merveilles élémentaires. Une société, une culture qui a trop parlé en surface doit bien un jour, dénudée, consentir à la perception primitive. Avant la guerre de 39, des écrivains s'étaient attachés à cette tâche mais comme au hasard et trop encore au niveau du langage articulé. Il fallait remonter plus avant: à la peinture, à la poésie, aux formes exaspérées de la spontanéité.

On soupçonne ainsi que l'automatisme québécois – celui de Borduas et de son groupe – n'a pas été seulement la transposition au Québec d'un surréalisme étranger. Il était recommencement d'une culture d'ici.

Le témoignage le plus déterminant et le plus beau, ce n'est pas dans le premier manifeste du groupe qu'il le faut chercher: le *Refus global* est trop abrupt, et par conséquent trop abstrait, dans sa négation. Je préfère, pour ma part, les *Projections libérantes* où Borduas s'abandonne au récit de son expérience de professeur. On voit bien qu'il n'enseignait pas des thèses automatistes mais plus simplement la découverte, dans ses premiers surgissements, de l'art de tous les temps. Ecoutons Borduas encore: "Je les revois, ces grands garçons de première, inquiets du nouveau milieu où ils se trouvent, prudents, effacés, impersonnels à l'extrême; abordant l'étude du dessein avec leurs préjugés bien enracinés, leurs déjà vieilles habitudes passives imposées de force au cours de douze ou quinze années d'études; rangés, silencieux, inhumains. Ils attendent des directives précises, indiscutables, infaillibles. Ils sont disposés au plus complet reniement d'eux-mêmes pour acquérir un brin d'habileté, quelques recettes nouvelles à ajouter à un faux bagage pourtant lourd à porter".

Si l'on veut comprendre le sens – un des sens puisqu'il s'agit de langage – de la peinture automatiste au Québec des années 40, c'est ainsi à la modeste et quotidienne expérience d'un professeur de dessin qu'il faut remonter. Ce qui demeure des combats idéologiques de naguère est obscurément enveloppé dans les engagements d'aujourd'hui. Mais ce qui reste du recommencement d'une culture par les automatistes du Québec, on le saura en regardant cette exposition: retombée d'une histoire, anticipation d'un avenir. L'art, pour tout dire.

Fernand DUMONT

Vitrine du 1257 rue Amherst, Montreal ou eut lieu la premiere exposition des automatistes, du 20 au 29 avril 1946.

CHRONOLOGIE DES ÉVÉNEMENTS RELIÉS AU MOUVEMENT AUTOMATISTE: 1942-1955

Avant 1942

Borduas est professeur à l'Ecole du Meuble en 1937.

Janvier 1939, fondation de la Contemporary Art Society (C.A.S.), sous l'initiative de John Lyman. Borduas est élu vice-président et le sera de nouveau en 1945. Président, en 1948, au moment de la dissolution de la société.

Alfred Pellan, de retour d'Europe (juin), expose ses oeuvres (octobre) au Musée des Beaux-Arts de Montréal (Art Association), en 1940.

26 avril - 3 mai 1941
Au Palais Montcalm de Québec, Exposition des Peintres Indépendants organisée par le Père Couturier, o.p. Elle groupe des oeuvres de Borduas, Bouchard, Cosgrove, Gadbois, Goldberg, Lyman, Muhlstock, Pellan, Roberts, Smith, Surrey.

Automne 1941
Borduas rencontre Pierre Gauvreau qui expose ses travaux de vacances au Gesù. Pierre Gauvreau qui étudiera par la suite à l'Ecole des Beaux-Arts présente plusieurs de ses amis à Borduas: Fernand Leduc, Françoise Sullivan, les soeurs Renaud. A la même époque, les oeuvres de Mousseau, élève du Frère Jérôme, sont montrées au Collège Notre-Dame.

1942

11 - 14 janvier
Borduas expose, au Séminaire de Joliette, trois huiles abstraites. Seule, "Harpe brune" n'a pas été détruite. Les autres exposants sont Fortin, Gadbois, Lyman, Pellan et Roberts.

6 février - 2 mars
Borduas expose treize toiles à la (Toronto Art Gallery) Art Gallery of Ontario.

25 avril - 2 mai
Borduas expose quarante-cinq gouaches "surréalistes" à l'Ermitage. Claude Gauvreau fait la connaissance de Borduas à cette occasion.

mai
Marcelle Ferron termine ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de Québec.

septembre
A l'Ecole du Meuble, Borduas suit de très près le travail de ses étudiants, Barbeau, Fauteux, Daudelin, Perron, Riopelle, Viau, dont certains deviendront membres du Groupe Automatiste.

22 novembre - 15 décembre
A l'exposition de la C.A.S., Borduas expose trois oeuvres figuratives.

1943

janvier
Borduas publie dans *Amérique Française*, tome 2, no 4, le texte d'une conférence: "Manières de goûter une oeuvre d'art".

1er - 9 mai
Exposition des Sagittaires, à la Galerie Dominion, 1448 ouest, rue Sainte-Catherine, Montréal, groupe formé de vingt-trois jeunes artistes dont onze élèves de Borduas à l'Ecole du Meuble et de quatre autres qui fréquentent son atelier.

28 mai
Fernand Léger donne une conférence au Jardin Botanique, et présente le film "Le Ballet mécanique".

juillet - août
Fernand Leduc et Guy Viau peignent près de Saint-Hilaire où Borduas travaille à l'aménagement de sa maison.

2 - 13 octobre
Borduas expose, à la Galerie Dominion, trente tableaux illustrant la période 1940-43.

8 octobre
Premier article de Guy Viau dans *Le Quartier Latin*. Viau sera responsable des pages artistiques du journal des étudiants de l'Université de Montréal jusqu'en avril 1944.

13 - 24 novembre
Exposition de la C.A.S. à la Galerie Dominion; Borduas, Guy Viau et Pierre Gauvreau y participent.

3 décembre
Premier article d'une série de six que Fernand Leduc fait paraître dans *Le Quartier Latin*.

17 décembre
Numéro spécial du Quartier Latin sur la Peinture Canadienne. Des articles sur les peintres: Morrice, Lyman, Borduas, Pellan, Roberts, De Tonnancour.

décembre
Robert Elie publie une brochure sur *Borduas*, dans la Collection "Art Vivant", Editions de l'Arbre.

1944

février - mars
Le Quartier Latin publie des dessins de Pierre Gauvreau, Gabriel Filion et Charles Daudelin.

9 mars - 9 avril
Au Musée des Beaux-Arts de Montréal, l'exposition "Cinq siècles de peinture hollandaise". Des oeuvres de Van Gogh et de Mondrian y sont montrées.

23 avril - 1 mai
A l'Externat Classique Sainte-Croix, exposition et colloque sur la jeune peinture québécoise. Organisés par Guy Viau, ces colloques font connaître les travaux des membres de la C.A.S. qui admettait les jeunes artistes.

28 avril - 28 mai
Soixante-et-unième Salon du Printemps au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Riopelle y présente une aquarelle intitulée "Paysage".

juillet
Borduas passe les vacances à Saint-Hilaire, travaillant à l'aménagement de sa maison. Leduc, Mousseau, et les trois soeurs Renaud (Louise, Jeanne, Thérèse) ont loué une maison à proximité. Visites fréquentes de quelques amis: Françoise Sullivan, Mimi Lalonde, Magdeleine Desroches, Bruno Cormier.

20 août - 20 octobre
André Breton écrit *Arcane 17*, lors de son voyage dans la Province de Québec. Son itinéraire la mène de Percé à Sainte-Agathe. Il ne rencontre ni Borduas ni Leduc, dont il connaît l'intérêt pour le surréalisme.

septembre
A partir de cette époque, Borduas reçoit ses étudiants à son appartement, le mardi soir. On discute ferme des idées les plus récentes en psychanalyse, philosophie, littérature, peinture. Période de grande exaltation intellectuelle, d'amitié.

octobre
Colloque-exposition au Collège Saint-Thomas, à Salaberry-de-Valleyfield. Exposent: Borduas, Lyman, Roberts, Pierre Gauvreau, M. Desroches, Guy Viau, Mousseau, Leduc, B. Morisset, Bonin.

Présence de Louise Renaud à New-York comme gouvernante des enfants de Pierre Matisse chez qui se réfugient des artistes surréalistes. Elle fait parvenir à ses amis les nouvelles et les revues récentes.

novembre
Exposition annuelle de la C.A.S. à la Galerie Dominion. Borduas, Mousseau et Viau y participent.

18 - 29 novembre
Le Quartier Latin organise sous les auspices de la Ligue Amérique Française, dans le hall d'honneur de l'Université de Montréal, l'exposition "Jeunes Peintres". Participants: Mar-

A l'atelier de Fernand Leduc, rue Jeanne-Mance, Montreal. De gauche a droite: Marcel Barbeau, Madelaine Arbour, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Pierre Leroux, Claude Gauvreau.

cel Baril, Léon Bellefleur, F. Bonin, M. Desroches, Charles Daudelin, Gabriel Filion, P. Garneau, Pierre Gauvreau, J. Hébert, Fernand Leduc, L. Morin, B. Morisset, J.-P. Mousseau, Guy Viau.

1945

Démission de Charles Maillard comme directeur de l'Ecole des Beaux-Arts.

janvier
Colloque-exposition au Collège Sainte-Thérèse.

29 - 31 janvier
Revue "Bleu et Or" des étudiants de l'Université de Montréal. Françoise Sullivan est chargée de la chorégraphie. Elle fera par la suite un premier stage de formation au studio de danse Franciska Boas à New-York.

10 février - 4 mars
A l'exposition "The Development of Painting in Canada", au Musée des Beaux-Arts de Montréal, on montre une toile de Borduas, "Oiseau déchiffrant un hiéroglyphe".

9 février
Dans la livraison du 9 février du *Quartier Latin*, Claude Gauvreau publie son premier article: "Cézanne, la vérité et les vipères de bon ton". Rémi-Paul Forgues publie un court texte "Borduas".

avril
La revue "Studio", publiée en Angleterre, consacre un numéro à l'art au Canada. Deux toiles de Borduas sont reproduites en plus d'un court texte de Buchanan sur l'artiste.

1er avril
Fernand Leduc rencontre André Breton à New-York.

5 - 22 avril
Soixante-deuxième Salon annuel du Musée des Beaux-Arts de Montréal. Marcel Barbeau, Mousseau et Riopelle ont chacun un envoi accepté.

mai
Borduas s'installe à Saint-Hilaire. Ses jeunes amis passent l'été près de Saint-Hilaire, le visitant fréquemment.

automne
Riopelle et Barbeau partagent le même atelier où se retrouvent souvent Mousseau, Forgues et C. Gauvreau.

novembre
Exposition de dessins de vingt artistes canadiens, à la Eaton Fine Arts Gallery de Toronto. Les envois de Borduas, Leduc, Pierre Gauvreau et Mousseau sont particulièrement remarqués par la critique.

13 novembre
Ce numéro du *Quartier Latin* contient des articles de Forgues et de Bruno Cormier sur le "Surréalisme" à Montréal, ainsi qu'un poème de Thérèse Renaud illustré d'un dessin de Mousseau.

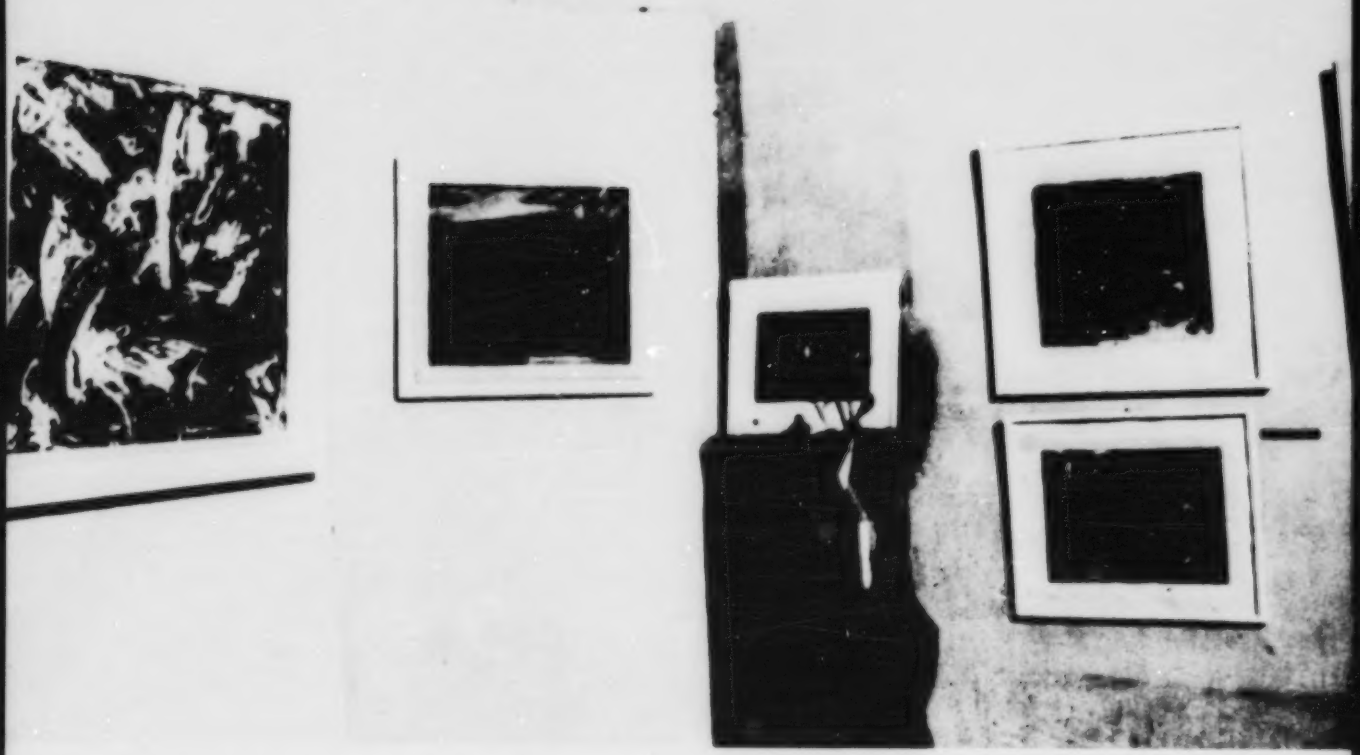
1946

Aux Cahiers de la File Indienne, Gilles Hénault fait paraître *Théâtre en plein air*, illustré par Charles Daudelin et Thérèse Renaud publie le recueil de poèmes intitulé *Les Sables du rêve*, illustré par Mousseau.

janvier
Au Studio Boas de New-York, Françoise Sullivan expose les oeuvres de ses amis montréalais: Borduas, Gauvreau, Mousseau, Riopelle, Leduc.

1er - 14 février
Exposition de peintures et de dessins des membres de la C.A.S., au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Parmi les participants: Marcel Barbeau, Borduas, Roger Fauteux, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, et Riopelle.

28 mars - 28 avril
Au Salon annuel du Musée des Beaux-Arts de Montréal, Borduas est membre du jury de la section deux. Des travaux de Mousseau, S. Meloche et de Riopelle sont présentés.



Vue partielle de l'exposition de la rue Amherst. De gauche a droite: des oeuvres de F. Leduc, P.E. Borduas, J.P. Mousseau, J.P. Riopelle, M. Barbeau.

Vue partielle de l'exposition de la rue Amherst. De gauche a droite: des oeuvres de M. Barbeau, F. Leduc, P. Gauvreau, F. Leduc, J.P. Riopelle.

20 - 29 avril
Au 1257 Amherst, Montréal, première exposition du groupe formé de Borduas, Barbeau, Gauvreau, Leduc, Mousseau, Fauteux et Riopelle.

23 avril - 4 mai
Borduas expose vingt-trois huiles (période 1943-46), à la salle d'exposition du magasin Morgan's, Montréal.

septembre
Borduas est relevé de ses cours de décoration et de documentation à l'Ecole du Meuble. Il continue à enseigner le dessin.

16 - 30 novembre
Exposition de la C.A.S. à la Galerie Dominion; y figurent des oeuvres de Barbeau, Borduas, Fauteux, Gauvreau, Leduc, Mousseau et Riopelle.

1947

15 février - 1er mars
A l'appartement 5 du 75 ouest, rue Sherbrooke, Montréal, exposition groupant les oeuvres de Borduas, Barbeau, Fauteux, Gauvreau, Leduc et Mousseau. C'est un article du *Quartier Latin* (28 fév.), signé Tancrède Marsil jr qui confère au groupe le titre "d'automatiste", à partir d'une toile de Borduas "Automatisme 1.47".
Riopelle est déjà parti pour Paris où le rejoindra bientôt Fernand Leduc.

20 mars - 20 avril
Borduas est de nouveau membre du jury de la Section deux au Salon annuel du Musée des Beaux-Arts de Montréal. Il sera représenté à l'exposition, ainsi que Pierre Gauvreau, Suzanne Meloche, et Jean-Paul Mousseau.

20 mai
Représentation de "Pièce sans titre" de J. T. Maeckens (Jean Mercier) et de la pièce de Claude Gauvreau: "Bien-Etre". Muriel Guilbault y joue un rôle important. Les décors sont de Pierre Gauvreau et les costumes de Madeleine Arbour. Madeleine Lalonde est au piano.

Claude Gauvreau a l'exposition "Mousseau-Riopelle", dans l'appartement de la comédienne Muriel Guilbault, du 29 novembre au 14 decembre 1947.

Accrochage de l'exposition "Mousseau-Riopelle" au 75 ouest, rue Sherbrooke, Montreal. De gauche a droite: Pierre Gauvreau, Madelaine Arbour, Marcel Barbeau, Jean-Paul Mousseau.

Exposition "Mousseau-Riopelle", 75 ouest, rue Sherbrooke, Montréal du 29 novembre au 14 décembre 1947. Sur la photo: la comédienne Muriel Guilbault avec Pierre Gauvreau.

mai
Marcel Barbeau termine son cours à l'Ecole du Meuble. Dans le numéro 2 de la revue *Ateliers d'Arts graphiques*, on retrouve trois poèmes de Gilles Hénault, un de Forgues, une reproduction d'une toile de Borduas "Les arbres de la nuit", deux dessins de Mousseau et une toile de Gauvreau "Fête foraine".

20 juin - 13 juillet
Exposition à Paris, à la Galerie Luxembourg (15, rue Gay Lussac), intitulée "Automatisme". Y sont représentés: Barbeau, Borduas, Fauteux, Leduc, Mousseau et Riopelle. L'exposition groupe plus de cinquante oeuvres.

21 juin
Riopelle signe avec quarante-sept artistes surréalistes, le manifeste *Ruptures Inaugurales*.

17 juillet - 17 août
Sous les auspices de la Fédération Mondiale de la Jeunesse Démocratique, se tient à Prague le Festival Mondial de la Jeunesse. Des oeuvres de Bonin, Garneau, Gauvreau, Barbeau, Mousseau, Desroches et du sculpteur Anderson représentent le Canada. Mousseau se rendra à Prague pour cette rencontre.

15 - 30 novembre
Pierre Gauvreau présente trente-trois toiles dans une exposition solo de ses oeuvres tenue au 75 ouest, rue Sherbrooke, Montréal.

29 novembre - 14 décembre
Exposition conjointe des oeuvres de Mousseau et de Riopelle. Le carton d'invitation se présente comme un faire-part funéraire sur lequel on lit: "Prière de ne pas envoyer de fleurs".

décembre
Riopelle et Leduc participent à Paris, à une exposition réunissant les tenants les plus représentatifs de la "non-figuration psychique". Sont représentés: Hartung, Atlan, Mathieu, Wols.

Un vernissage a la librairie Tranquille. On reconnait, sur la photo, de gauche a droite: Claude Gauvreau et de dos, Jean-Paul Mousseau.

Reunion des automatistes a Saint-Hilaire. De gauche a droite: Gilles Henault, Madelaine Arbour, Claude Gauvreau.

1948

février
Riopelle et Leduc participent au Salon des Surindépendants, à Paris.

7 - 29 février
Dernière exposition de la C.A.S. au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Borduas y participe.

3 avril
Récital de danse par Jeanne Renaud et Françoise Sullivan, à la maison Ross de la rue Peel, Montréal. Les chorégraphies sont de F. Sullivan. Une danse est basée sur un poème de Thérèse Renaud, dit par Claude Gauvreau ("Moi je suis de cette race rouge et épaisse qui frôle les éruptions volcaniques et les cratères en mouvement".) Une autre (Dualite), sur une musique de Pierre Mercure. Les costumes sont de Mousseau et Riopelle est à la régie.

17 avril - 1er mai
Borduas expose onze toiles à l'atelier des frères Viau, 425 ouest, boul. Saint-Joseph, Montréal.

14 - 26 mai
Mousseau expose des tentures et des mouchoirs peints à la main à l'atelier des frères Viau.

9 août
Les quatre cents exemplaires du manifeste *Refus Global* sont mis en vente dans quelques librairies montréalaises. Le scandale éclate peu après dans les journaux de la province.

4 septembre
Borduas est congédié de son poste de professeur à l'Ecole du Meuble.

décembre
La revue *Canadian Art* (vol. 5, no 3), dans ce numéro consacré à l'art au Québec, publie un article de Maurice Gagnon sur l'automatisme.

Exposition "Automatisme", Galerie du Luxembourg, Paris, du 20 juin au 13 juillet 1947. De gauche à droite: Jean-Paul Riopelle, Fernand Leduc.

Exposition des automatistes de 1947. Dans le hall d'entree du 75 ouest, rue Sherbrooke, de gauche a droite: Paul-Emile Borduas, Marcel Barbeau, Madelaine Arbour (de dos), Claude Gauvreau.

1949

15 - 30 février
Marcelle Ferron expose, à la Librairie Tranquille, dix-sept tableaux et cinq sculptures.

23 mars - 23 avril
Riopelle expose, à la Galerie Nina Dausset, Paris, des huiles et des aquarelles. Le texte de présentation du catalogue est signé: Elisa, Andre Breton et Benjamin Peret.

20 avril - 15 mai
Soixante-sixième Salon annuel du Musée des Beaux-Arts de Montréal. Borduas reçoit le premier prix pour "La Réunion des Trophées". Marcel Barbeau, Pierre Gauvreau, Mousseau, Riopelle ont aussi des toiles acceptées.

8 - 9 mai
Spectacle "Les deux Arts" (danse, théâtre) au Théâtre des Compagnons. On y présente des chorégraphies de Françoise Sullivan, Pierre Mercure collabore à la musique, les costumes et l'affiche du spectacle sont de Mousseau.

juillet
Borduas fait paraître le texte *Projections Libérantes,* sorte de relation autobiographique expliquant son évolution jusqu'à son congédiement de l'Ecole du Meuble.

13 - 28 novembre
Jean-Paul Mousseau expose quinze gouaches à la Librairie Tranquille.

23 novembre - 18 décembre
Au Musée de la Province de Québec, exposition "Quatre peintres du Québec". Borduas y participe aux côtés de Cosgrove, Legendre et Roberts.

novembre
Le spectacle Opéra-Minute est présenté au Théâtre des Compagnons. Françoise Sullivan y crée sa chorégraphie du ballet "Le Combat".

1950

Ouverture de la galerie d'avant-garde Agnès Lefort.

7 - 31 janvier
Au musée des Beaux-Arts de Montréal, présentation de l'exposition "Contemporary Art in France, Great Britain and the U.S.A.". On peut y voir des oeuvres de Baziotes, Benton, de Kooning, Stuart, Gorky, Guston, Gottlieb, Pollock, Masson et Rothko.

11 - 25 frévrier
Au Comptoir du Livre, 1588, rue Saint-Denis, Montréal, exposition des sculptures de Marcelle Ferron et des dessins de Mousseau.

14 mars - 19 avril
Au Salon du Musée des Beaux-Arts de Montréal, les jeunes peintres refusés organisent une manifestation pour le soir du vernissage, défilant dans les salles en portant des affiches.

18 mars - 26 avril
Les peintres refusés organisent une exposition et publient un manifeste, se faisant connaître sous le nom de *Rebelles*, et mènent une "campagne d'assainissement contre l'arrivisme bourgeois infestant le jury de l'Art Association". Borduas et Pat Ewen, dont on avait accepté des oeuvres au salon, participent à cette manifestation, aux côtés de Robert Roussil, Marcel Barbeau, R. Blair, Mousseau, Ferron, S. Barbeau, Frantz Laforest, A. Cole, F. McCarthy, P. Villeneuve, A. Zadorozny, H. Ecker, H. Jones.

9 avril
De Saint-Hilaire, Borduas adresse une *Communication intime à mes chers amis.*

20 avril
Pierre Gauvreau expose une quinzaine de toiles au 75 ouest, rue Sherbrooke, Montréal.

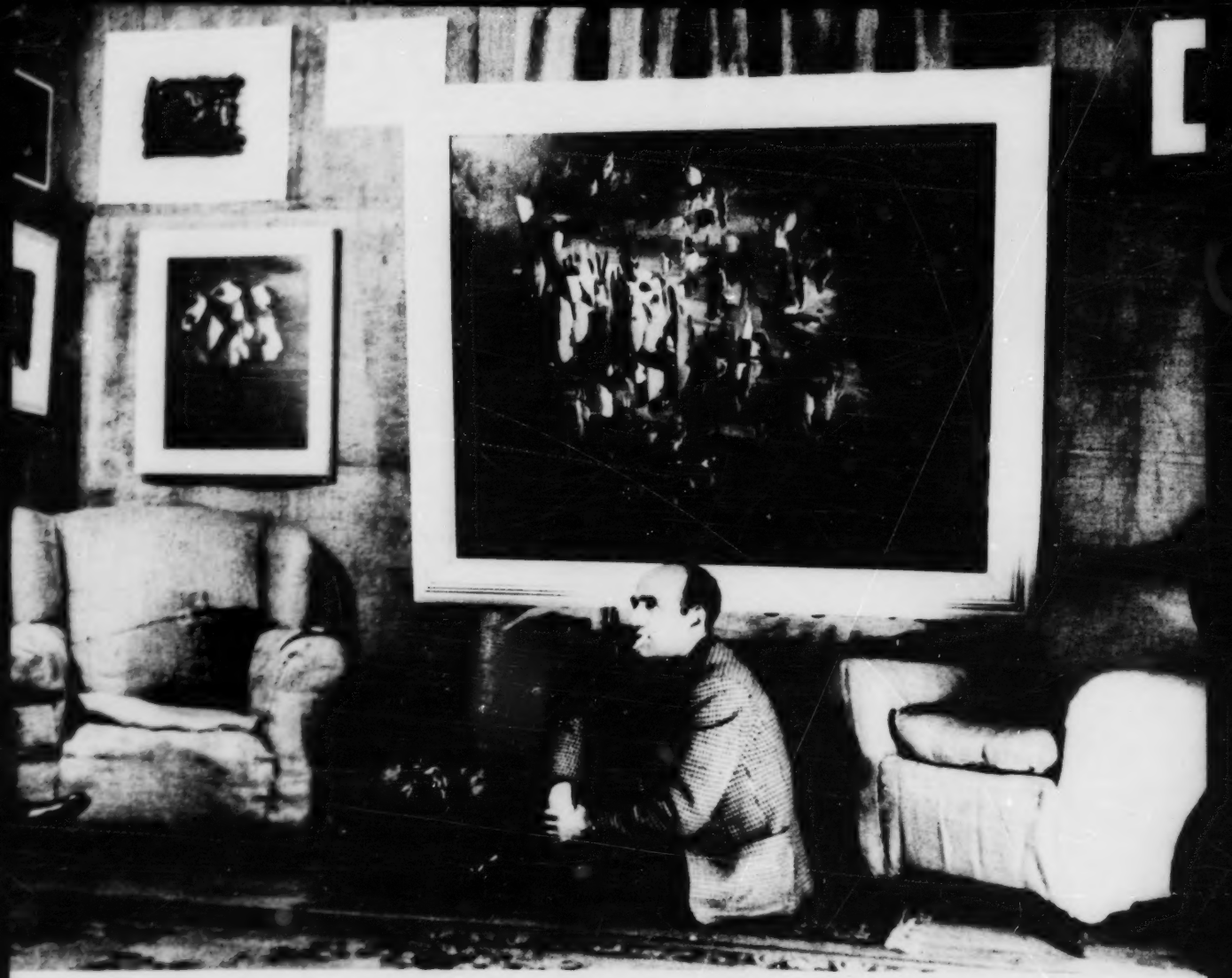
6 - 18 novembre
Fernand Leduc expose, au Cercle Universitaire (515 est, rue Sherbrooke, Montréal), une soixantaine d'oeuvres (huiles et gouaches) peintes en Europe.

18 - 25 novembre
Borduas expose des aquarelles à son atelier de Saint-Hilaire.

1951

Parution de deux revues: *Arts et Pensées* et des *Cahiers de la Cité Libre*.

Vue partielle de l'exposition des automatistes, 75 ouest, rue Sherbrooke, Montreal du 15 février au 1er mars 1947. De gauche a droite: des oeuvres de P.E. Borduas, F. Leduc, P. Gauvreau, (sur le chevalet). Sur la table des petites sculptures de Jean-Paul Mousseau.



Paul-Emile Borduas lors de l'exposition du groupe a l'appartement 5 du 75 ouest, rue Sherbrooke, Montréal du 15 février au 1er mars 1947. Le titre "d'automatiste" sera donné au groupe par Tancrede Marsil jr lors de cette exposition.

2 février
Robert Elie organise une exposition des huiles et encres de Borduas.

2 - 30 mai
Salon du Printemps au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Borduas y présente une huile "L'Eruption imprévue".

mai
Exposition "Les Etapes du Vivant", rue Ontario. Les participants sont Mousseau, Barbeau, Riopelle, Gauvreau, Ferron, Blair, Ewen, S. Phoenix, Lefebure, Dupairon, Morin, Eckers, Emond.

2 - 4 juin
Borduas présente à son atelier de Saint-Hilaire, neuf sculptures, neuf huiles et cinq encres.
juin
Marcel Barbeau tient une exposition solo au Foyer de l'Art et du Livre à Ottawa.

décembre
Michel Tapié organise une exposition des oeuvres de Riopelle au Studio Paul Facchetti, à Paris.

1952

26 janvier - 13 février
A la Galerie XII du Musée des Beaux-Arts de Montréal, exposition ayant pour titre "Paintings by P.E. Borduas and by a Group of Younger Montreal Artists". Borduas y expose dix toiles auxquelles se joignent des oeuvres de Babinski, Barbeau, Eckers, Ferron, Filion, Gauvreau, Morin, Mousseau, Phoenix, Tremblay.

mars
Marcel Barbeau tient une exposition de trente aquarelles à New-York, à la Galerie Wittenborn & Schutz.

26 - 27 avril
Borduas expose dix-huit oeuvres récentes à son atelier de Saint-Hilaire.

Une réunion des automatistes a Saint-Hilaire. De gauche a droite: Gilles Henault, Claude Gauvreau, Bruno Cormier, Pierre Gauvreau, Marcel Barbeau.

9 mai - 18 juin
Au Salon annuel du Musée des Beaux-Arts de Montréal, Marcel Barbeau a une eau-forte acceptée.

juillet
Exposition solo des oeuvres de Marcel Barbeau à la Galerie Agnès Lefort.

août
Claude Gauvreau écrit *Beauté Baroque*.

15 - 22 novembre
Exposition Robert Blair, Marcelle Ferron, dans le hall du Théâtre Gesu, Montréal.

1953

13 mars - 19 avril
Au Soixante-dixième Salon du Musée des Beaux-Arts de Montréal, Pierre Gauvreau et Fernand Leduc exposent chacun une huile.

avril
Barbeau expose des encres et des lavis au Foyer de l'Art et du Livre à Ottawa.

9 mai
"Eimotobol", bal masqué organisé par Mousseau qui décore également la salle.

14 mai
Création du ballet de Françoise Sullivan "Rose Latulippe" sur une musique de Maurice Blackburn, à la télévision d'Etat.

23 mai - 7 juin
Fernand Leduc expose chez-lui (boul. Saint-Joseph, Montréal), des huiles et des aquarelles.

mai
Place des Artistes, au 82 ouest, rue Sainte-Catherine, Montréal, manifestation artistique groupant les oeuvres de plus de quatre-vingts peintres et de six sculpteurs.

Pierre Gauvreau expose une quinzaine de ses toiles (1944-53), au YMCA.

Borduas entreprend un séjour à Provincetown, jusqu'en septembre.

juillet - août
Claude Gauvreau, en vacances à Saint-Hilaire, écrit une pièce en cinq actes: *L'Asile de la pureté.*

septembre
Borduas s'installe au 119 East 17th Street, à New-York.

octobre
Marcelle Ferron part pour Paris.

1954
Ouverture de la Galerie l'Actuelle

5 - 23 janvier
Borduas expose vingt-quatre toiles à la Galerie Passedoit de New-York. Au même moment, Riopelle présente dix-huit huiles et des aquarelles à la Galerie Pierre Matisse dans la même ville.

12 - 27 janvier
Exposition à l'Ecole des Beaux-Arts; on y voit des grands formats de Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant.

février
Borduas participe à la Biennale de Sao Paolo, avec un envoi de douze toiles

Vingt-trois peintres de toutes les tendances exposent chez Tranquille. Leduc, Blair, Gauvreau, Mousseau sont au nombre des participants.

17 mars - 18 avril
Au salon du Musée des Beaux-Arts de Montréal, Marcel Barbeau présente une huile.

20 avril - 4 mai
A la Galerie Antoine, Montréal, exposition "La Matière Chante". Borduas vient de New-York juger les travaux présentés, qui doivent avoir été "conçus et exécutés directement et simultanément sous le signe de l'ACCIDENT". Les artistes participants sont: Alleyn,

Barbeau, Comtois, Eckers, Emond, Filion, Gauvreau, Guilbault, Ker Salaun, F. Leduc, Letendre, Michon, Mousseau, Rivard, Spiecker, Vermette, Lemieux (Paul Blouin).

16 - 23 juin
Exposition "surprise" des oeuvres de Borduas au Lycée Pierre Corneille, Montréal.

19 juin - 30 septembre
Des toiles de Borduas et de Riopelle font partie de la Section canadienne de la Vingt-septième Biennale de Venise.

12 - 26 octobre
Exposition de dix-sept huiles et six encres de Borduas à la Galerie Agnès Lefort, Montréal.

octobre
Mousseau expose vingt-deux gouaches et encres au Lycée Pierre Corneille.

10 décembre - 10 janvier 1955
Riopelle expose à la Galerie Rive Droite, à Paris.

décembre
Barbeau expose à la Galerie l'Actuelle, Montréal.

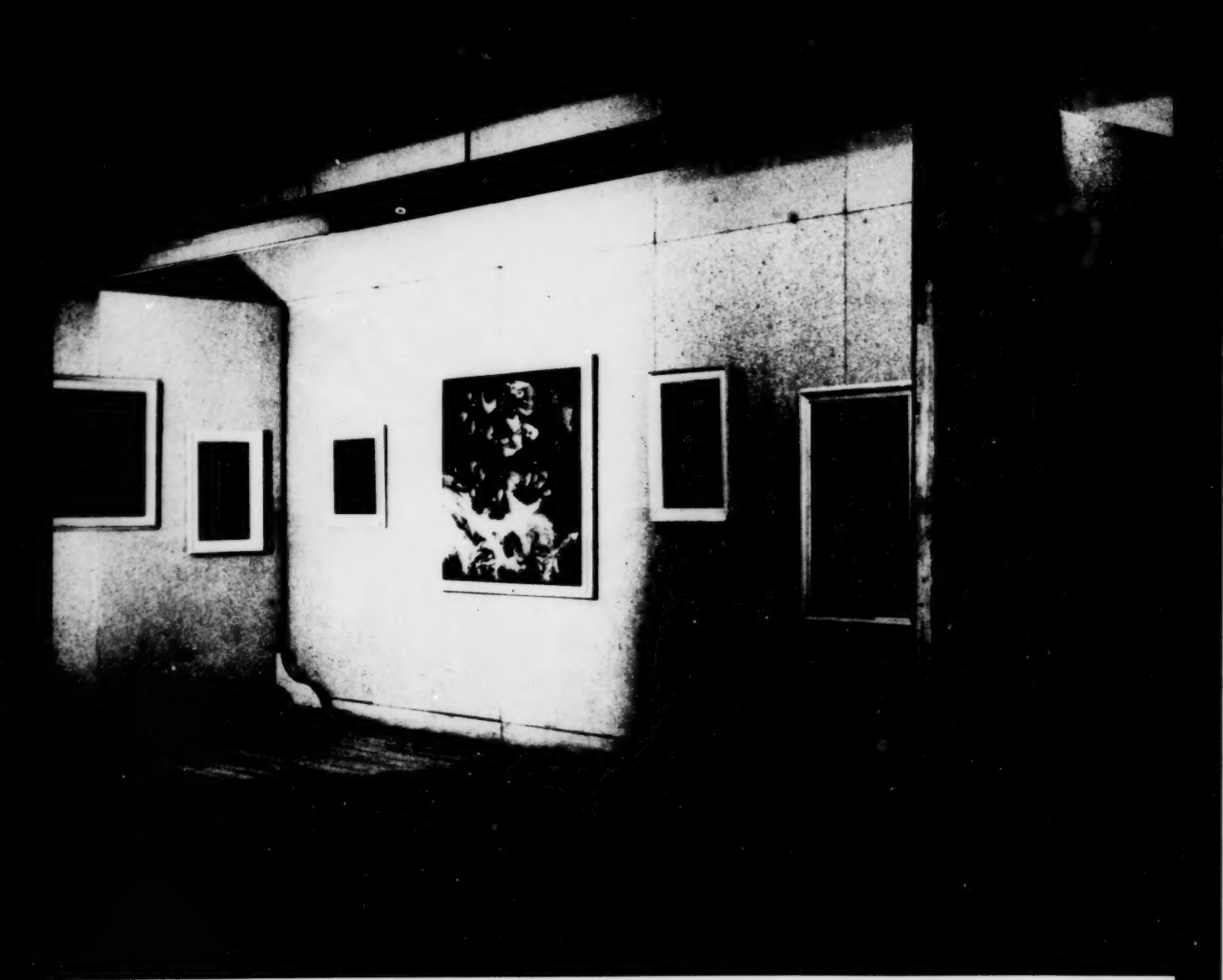
1955

Manifeste des artistes plasticiens: Jauran, Belzile, Jérôme, Toupin.

10 janvier - 5 février
Borduas expose vingt aquarelles à la Galerie Passedoit, de New-York.

11 - 28 février
Gilles Corbeil est chargé de l'exposition "Espace 55" au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Les participants sont: McEwen, Pat Ewen, Mousseau, Leduc, Letendre, Comtois, Dupras, Emond, Lajoie, Gauvreau et Molinari. A la suite de cette exposition, s'engage une polémique entre Borduas et les peintres dont Leduc se fait le porte-parole. Borduas accuse les jeunes artistes d'archaïsmes.

Vue partielle d'une salle de l'exposition "La matiere chante", Galerie Antoine, Montréal du 20 avril au 4 mai 1954.



Vue partielle d'une salle de l'exposition "La matiere chante", Galerie Antoine, Montréal du 20 avril au 4 mai 1954.

mars
Marcel Barbeau expose au Palais Montcalm de Québec.

15 mars - 15 avril
Huiles et aquarelles de Riopelle à la Galerie Pierre Matisse, New-York.

18 - 24 avril
Leduc expose vingt toiles au Lycée Pierre Corneille, Montréal.

mai
Riopelle, avec Bazaine et Singier, représente la France à une exposition internationale d'aquarelles au Musée de Brooklyn. Première Biennale de Peinture Canadienne à Ottawa. Participent: Borduas, P. Gauvreau, Mousseau.

4 juillet
Riopelle reçoit une mention honorable du jury international de la Troisième Biennale de Sao Paolo.

juillet - août
Mousseau enseigne dans une colonie de vacances à Sainte-Adèle.
22 août: exposition des travaux de ses élèves.

21 septembre
Borduas quitte New-York pour Paris. Il arrive le 27 et se fixe au 11 de la rue Rousselet.

octobre
Au Musée de Granby, exposition "Cinq ans de peinture: 1950-55", rassemblant les oeuvres de Fernand Leduc.

25 octobre - 8 novembre
A la Galerie l'Actuelle, Borduas présente douze aquarelles récentes.

novembre
Mousseau reçoit le premier prix pour sa toile "La Marseillaise", exposée à la Winnipeg Art Gallery.

décembre
Exposition de quinze gouaches de Marcel Barbeau, à la Galerie l'Actuelle.

Exposition de dessins d'enfants organisée par Paul-Emile Borduas en 1948 dans sa maison de Saint-Hilaire.

BIOGRAPHIES

Marcel BARBEAU

Né à Montréal, le 18 février 1925. Co-signataire du "Refus global", il participe à toutes les manifestations du Groupe automatiste de 1946 à 1954. Séjour à Paris de 1962 à 1964. Fréquents séjours aux Etats-Unis depuis 1964. Barbeau est représenté à la Galerie Nationale du Canada, au Musée Stedelijk, Amsterdam, au Musée Chrysler, Provincetown, Mass., au Musée du Nouveau-Brunswick, au Musée des Beaux-Arts de Montréal, au Hart House de l'Université de Toronto, à la Maison du Canada à Paris, au Musée Rose Hart de l'Université Brandeis, U.S.A., à l'Université du Massachusetts et au Musée d'art contemporain, Montréal.

Expositions individuelles

Foyer de l'Art et du Livre, Ottawa (1951); Wittenborn & Shutz, New-York (1952); Galerie Agnes Lefort, Montréal (1952-1955); Palais Montcalm, Québec; Galerie l'Actuelle (1955); Galerie Denyse Delrue, Montréal (1961-1962); Galerie Iris Clert, Paris; Dorothy Cameron Gallery, Toronto (1964); Galerie du Siecle, Montréal (1964-1965-1967); East Hampton Gallery, New-York (1964-1965-1966); Jerrold Morris Gallery, Toronto (1965); The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg ; Musée d'art contemporain, Montréal (1969).

Expositions collectives

Rétrospective automatiste, Galerie Einaudi, Rome (1962); Festival des Deux-Mondes, Spolète, Italie (1962); Galerie Norton (avec Gladstone), Musée des Beaux-Arts de Montréal (1962); 6e Biennale de la Peinture canadienne, La Galerie nationale du Canada, Ottawa (1965); Salon du Printemps, Musée des Beaux-Arts de Montréal (1965); "Op from Montreal", Robert Hull Fleming Museum, Vermont University (1965); Penthouse Show, Museum of Modern Art, New-York (1965); "Op Art", Foley's Gallery, Houston, Texas; Ohio State University et autres universités du "mid-west" (1965); Exposition du Printemps, Walter Chrysler Museum, Provincetown, Mass., (1965); "1 plus 1 - 3" "Retinal Painting", Texas University, Austin (1965); "The Deceived Eye", Forth Worth Texas Art Center (1965); Op Art Seminar Show, Farleigh-Dickinson University, Madison, N.H. et Riverside Museum, New-York (1965); "Colloque international d'artistes", Empire State Building Art Gallery, New-York (1965); "Artistes de Montréal", Musée d'art contemporain, Montréal (1965); "Optic 66", Argus Gallery, Madison, N.H. (1966); Exposition internationale, International Hilton Hotel, New-York (1966); Exposition du Centenaire 1967 des "peintres du Québec et de l'Ontario", exposition itinérante organisée par la Galerie Kitchener-Waterloo (1967); "Nine Canadians", Institute of Contemporary Art, Boston (1967); Panorama de la Peinture au Québec 1940-1966, Musée d'art contemporain, Montréal.

Paul-Emile BORDUAS

Né à Saint-Hilaire, Québec, le 1er novembre 1905. Il travaille avec le peintre Ozias Leduc à la décoration d'églises, de 1920 à 1927, année où il reçoit son diplôme de l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal. Après un séjour de deux ans en Europe, pendant lequel il a étudié notamment avec Maurice Denis, il poursuit son travail de décorateur avec Leduc avant de se consacrer à l'enseignement: de 1933 à 1939, à la Commission scolaire de Montréal, de 1937 à 1948, à l'Ecole du Meuble. En 1948, il publie le manifeste "Refus global". porte-parole des peintres automatistes dont Borduas est l'animateur depuis quelques années. Ce virulent manifeste, à portée sociale autant qu'esthétique, lui vaut son renvoi de l'Ecole du Meuble. En 1949, Borduas gagne le premier prix de peinture au Salon du Printemps du Musée des Beaux-Arts de Montréal, et publie "Projections libérantes", dans lequel il décrit l'évolution de ses méthodes d'enseignement et la rupture de ses relations avec l'Ecole du Meuble. Il quitte le Canada pour les Etats-Unis au printemps de 1953. A New-York, il s'intéresse aux expressionnistes abstraits, mais demeure assez isolé. Il travaille beaucoup et sa peinture marque une évolution très nette. Il représente le Canada, avec Riopelle, à la Biennale de Sao Paolo (1954). En septembre 1955, Borduas se rend à Paris où il vivra jusqu'à sa mort le 22 février 1960. En décembre de cette même année, le Musée Stedelijk d'Amsterdam lui rend hommage par une exposition rétrospective. Le Canada répétera le geste en 1962, au Musée des Beaux-Arts de Montréal, à la Art Gallery of Ontario, et à La Galerie nationale du Canada. Borduas est représenté entre autres, au Museum of Modern Art de New-York; Musée Stedelijk d'Amsterdam; La Galerie Nationale du Canada; Art Gallery of Ontario; Musée des Beaux-Arts de Montréal; Musée du Québec; Musée d'art contemporain, Montréal; Sam & Ayola Zacks, Toronto.

Expositions individuelles

L'Ermitage, Montreal (1942); Galerie Dominion, Montreal (1943); Morgan's, Montréal (1946); Atelier des freres Viau, Montreal (1948); Atelier de l'artiste, Saint-Hilaire (1950-1951-1952); Chez Robert Elie, Montreal (1951); "Picture Loan Society", Toronto (1951); Galerie Hutzler, Philadelphie (1954); Galerie Agnes Lefort, Montreal (1954); Galerie Passedoit, New-York (1955); Galerie l'Actuelle, Montréal (1955); Galerie Agnes Lefort, Montreal (1956); Martha Jackson Gallery, New-York (1957); Galerie d'art contemporain, Toronto (1957); Galerie Agnes Lefort Montréal (1958); Galerie Alfred Schmela, Dusseldorf, Allemagne (1958); Arthur Tooth & Fils, Londres (avec Harold Town) (1958) Galerie Saint-Germain (1959).

Marcelle FERRON

Née à Louiseville, Québec, le 29 janvier 1924. Etudes à l'Ecole des Beaux-Arts de Québec sous la direction de Jean-Paul Lemieux (1941-1942). Participe au mouvement automatiste et signe le "Refus global" (1946-1953). Départ pour Paris en 1953. Atelier 17, Paris (1958-1959-1960). Médaille d'argent à la Biennale de Sao Paolo (1961). Illustration du recueil de Gilles Hénault "Voyage au pays de mémoire" (1961). Professeur à l'Ecole d'Architecture de l'Université Laval, Québec. Depuis quelques années, Marcelle Ferron travaille le vitrail moderne. Elle a réalisé, entre autres, une immense verrière au Pavillon C.I.T. de l'Expo '67, avec l'architecte Roger Dastous, et les verrières pour la Station Champ de Mars du Métro de Montréal. Marcelle Ferron est représentée au Musée Stedelijk, Amsterdam, à la Galerie nationale du Canada, au Musée des Beaux-Arts de Montréal, au Musée du Québec, au Musée d'art contemporain, Montréal, au Musée d'Art moderne de Sao Paolo, et au Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, Ontario.

Expositions individuelles

Galerie du Haut-Pavé, Paris (1955); Galerie Apollo, Bruxelles (1956); Galerie Agnes Lefort, Montréal (1956-1961-1963-1965); Galerie Denyse Delrue, Montréal (1957-1958-1959-1970); Galerie Ursula Girardon, Montréal (1960); Walter Moos Gallery, Toronto (1961); Galerie Dorothée Leonhardt, Munich (1962); Galerie 60, Montréal (1964); Galerie Smith, Bruxelles (1965); "Verrières", Musée d'art contemporain, Montréal (1967); Galerie Margot Fisher-Richer, Grand'Mere, Québec (1969); Galerie Michel Champagne, Québec (1969); Galerie L'Apogée, Saint-Sauveur, Québec (1969); "Marcelle Ferron de 1945 à 1970", Musée d'art contemporain, Montréal (1970).

Expositions collectives

"Phases de l'art contemporain", Paris (1954); "Réalités nouvelles", Paris (1957-1960); "Comparaisons", Paris (1957-1965); "Spontanéité et Réflexion", Galerie Arnaud, Paris (1959); Salon du Printemps, Musée des Beaux-Arts de Montréal (1959); "Antagonisme", Louvre, Paris (1960); Winnipeg Show (1960); "6 Peintres canadiens", Galerie Arditti, Paris; Galerie La Bussola, Turin; Galleria Levi, Milan; Galerie Semia Huber, Zurich (1962); Festival des Deux Mondes, Spolete, Italie (1962); "Rétrospective automatiste", Rome (1963); Biennale canadienne, Tate Gallery, Londres (1963); "Artistes de Montréal", Musée d'art contemporain, Montréal (1967); "Crafts for Architecture", School of Architecture, University of Toronto (1967); "The Art Gallery in the Factory", exposition circulante de la collection Peter Stuyvesant (1967-68); "Archi-cinétique", Hart House, University of Toronto (1968); "Montreal Graphics", exposition circulante de la Art Gallery of Ontario (1969).

Pierre GAUVREAU

Né à Montréal en 1922. Etudes à l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal. Il fréquente ensuite l'atelier de Borduas et participe aux expositions des Automatistes. Signataire du "Refus global".

Exposition individuelles

Atelier de l'artiste, Montreal (1947-1950); YMCA, Montreal (1953); Galerie Denyse Delrue, Montreal (1961-1962).

Expositions collectives

"Les Sagittaires", Galerie Dominion, Montreal (1943); Salon du Printemps, Musee des Beaux-Arts de Montréal (1947-49-53); Festival mondial de la Jeunesse, Prague (1947); "Les Etapes du Vivant", Montreal (1951); Librairie Tranquille, Montreal (1954); "La matiere chante", Galerie Antoine, Montreal (1954); "Espace 55", Musee des Beaux-Arts de Montreal (1955); Biennale de Peinture canadienne, La Galerie nationale du Canada, Ottawa (1955); Association des Artistes non figuratifs de Montreal, Restaurant Helene de Champlain, Montreal (1956).

Fernand LEDUC

Né à Montréal le 14 juillet 1916. Etudes à l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal. Membre de la Contemporary Art Society, Montréal. Leduc participe aux manifestations du Groupe automatiste. Séjour en France de 1947 à 1953. Président-fondateur de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal (1956). Lauréat des Concours artistiques de la Province de Québec (1957). Fernand Leduc vit en France depuis 1959. Il est représenté à La Galerie nationale du Canada; Musée de Céret, Musée d'Alès, Délégations du Québec, Paris; Musée des Beaux-Arts de Montréal; Musée du Québec, Québec; Musée d'art contemporain, Montréal; Art Gallery of Ontario, Toronto; Centre d'art contemporain et expérimental, Rehovat, Israël.

Expositions individuelles

Cercle universitaire, Montréal (1950); Galerie Creuze, Paris (1950-1951); Musée de Granby; Lycée Pierre Corneille, Montréal (1955); Galerie l'Actuelle, Montréal (1956); Galerie Denyse Delrue, Montréal (1958); Galerie Artek, Montréal (1959); Délégation du Québec, Paris; Galerie Hautefeuille, Paris (1962); Galerie 60, Montréal (1963-1965); Musée du Québec; Musée d'art contemporain, Montréal (1966); Centre culturel canadien, Paris; Rétrospective Fernand Leduc, Musée d'art contemporain, Montréal (1970).

Expositions collectives

Les Sagittaires, Galerie Dominion, Montréal (1943); Contemporary Art Society, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Galerie Dominion, Montréal (1943-1947); avec les Automatistes, rue Amherst, Montréal

(1946); Galerie du Luxembourg, Paris (1947); Salon des Surindépendants, Paris (1948); Salon de Mai, Paris (1952); Place des Artistes, Montréal (1953); "La matière chante", Montréal (1954); "Espace 55", Musée des Beaux-Arts de Montréal; Winnipeg Show; Phases de l'art contemporain, Paris (1955); La Galerie Nationale du Canada, "Canadian Abstract Paintings", London, Ont.; "Canadian Artists Abroad", Parma Gallery, New York (1956); Musée des Beaux-Arts de Montréal; Musée du Québec; Art Gallery of Ontario (1957); Musée des Beaux-Arts de Montréal; Canadian National Exhibition, Toronto (1958); Musée des Beaux-Arts de Montréal (1959); Festival d'Art canadien, Ottawa (1959); Biennale de Peinture, La Galerie nationale du Canada (1961); Musée de Céret, France; Festival des Deux-Mondes, Spolete, Italie; Mouvement automatiste canadien, Rome (1962); Biennale de Peinture canadienne (1963); "20e Salon des Réalités nouvelles", "Artistes latino-américains", Musée d'Art moderne, Paris; "Artistes de Montréal", Musée d'art contemporain, Montréal; Biennale de Peinture canadienne (1965); Salon des Réalités nouvelles, Paris (1966); Panorama de la Peinture au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal (1967); "16e Salon interministériel", Salle d'exposition d'Art contemporain de la Ville de Paris (1968); "Comparaisons", Musée d'Art moderne, Paris; Festival international de la Peinture, Cagnes-sur-Mer, France (1969); "Comparaisons", Musée Halles Centrales, Paris (1970).

Jean-Paul MOUSSEAU

Né à Montréal le 1er janvier 1927. Etudes au Collège Notre-Dame sous la direction du Frère Jérôme. Fréquente l'atelier de Borduas de 1944 à 1950. Représente la jeune peinture canadienne en Europe en 1947, et expose à Prague. Signataire du Refus global. Participe à toutes les expositions automatistes. Depuis quelques années, travaille en collaboration avec des architectes. Mousseau est représenté notamment à La Galerie nationale du Canada, et au Musée d'art contemporain, Montréal.

Expositions individuelles

Galerie Dominion, Montréal (1943-1945); Expose avec Jean-Paul Riopelle, Montréal (1947); Expose avec Marcelle Ferron, Montréal (1949); Librairie Tranquille, Montréal (gouaches) (1949); "Des objets de la nature aux objets surrationnels", Montréal (1951); Galerie l'Actuelle, Montréal (encres) (1955); Galerie l'Actuelle, Montréal (huiles) (1956); Galerie Denyse Delrue, Montréal (pastels) (1958); Galerie Denyse Delrue, Montréal (1960); Conférence canadienne des Arts, Toronto (sculpture lumineuse) (1961); Musée des Beaux-Arts de Montréal (sculptures lumineuses) (1961); Galerie Agnès Lefort, Montréal (1963); "20 ans de peinture", expo rétrospective, Galerie Nova et Vetera, St-Laurent, Québec (1963); "Espace-temps", Galerie 60, Montréal (1964); Galerie Toninelli, Milan, Italie (1964); Boutique Tournesol, Montréal (1966); "Aspects", Musée d'art contemporain, Montréal (1967)..

Expositions collectives

Les Sagittaires (Université de Montréal), Galerie Dominion, Montréal (1943); Musée des Beaux-Arts de Montréal (1943-1945); Salon du Printemps, Musée des Beaux-Arts de Montréal (1944-1950); 1ère expo

des Automatistes, Montréal (1946); 2e expo des Automatistes, Montréal (1947); Les Rebelles, Montréal (1950); Les Automatistes, Musée des Beaux-Arts de Montréal (1952); Les Automatistes, Place des Arts, Montréal (1953); Biennale canadienne, La Galerie nationale du Canada (1952-1954); "La Matière chante", Galerie Antoine, Montréal (1954); "Jeunes peintres canadiens", Liège, Bruxelles (1954); "Espace 55", Musée des Beaux-Arts de Montréal; "Peinture canadienne", Ecole des Hautes-Etudes commerciales, Montréal (1955); "Grands tableaux", Université de Montréal (1955); "7 peintres", Galerie l'Actuelle, Montréal (1956); Association des Artistes non-figuratifs de Montréal. Restaurant Hélène de Champlain, Montréal (1956); "Moins de trente ans", Ile Ste-Hélène, Montréal (1956); "L'art au soleil", Mont-Gabriel, Québec (Mousseau-Pellan-De Tonnancour) (1956); L'Association des Artistes non-figuratifs de Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal (1957); Prédilection, Montréal (expo de deux panneaux--plastique) (1957); expo céramique Vermette-Rousseau) (1958); Pavillon du Canada, Expo universelle, Bruxelles (1958); Festival des Deux-Mondes, Spolète, Italie (1962); Hydro-Québec, Montréal (sculptures lumineuses) (1962); Galerie Agnès Lefort, Montréal (1963); 17th Annual Exhibition, Art Gallery of Ontario, Toronto (1963); Salon du Printemps, Musée des Beaux-Arts de Montréal (1964); "Artistes de Montréal", Musée d'art contemporain, Montréal (1965); "300 ans de peinture canadienne", La Galerie nationale du Canada (1967).

Réalisations

Illustrations pour "Les Sables du Rêve", poème de Thérèse Renaud (1946); Exposition de dix draperies peintes a la main chez Guy Viau, décorateur (1948); Costumes et affiches pour ballet et théâtre "Les Deux Arts", Montréal (1949); Décors et effets scéniques au Théâtre Amphitryon, Montréal (1955); Décors de "L'Echange" de Claudel, Théâtre du Nouveau-Monde, Montréal (1955); Illustrations pour poèmes de Claude Gauvreau (1956); Sérigraphies aux Editions Erta, Montréal (1956); Murales de céramique en collaboration avec Mariette Rousseau-Vermette (1958-1959); Vitraux-plastique, Centre d'Achats Rockland, Ville Mont-Royal (1959); Décors et effets scéniques au Théâtre de l'Egrégore, Montréal (1959-1960-1961); Vitraux de la chapelle du Séminaire de Joliette (1960); Objets lumineux à l'aéroport de Dorval (1960); Murale pour l'édifice du Montreal Star, pour l'Hydro-Québec, et pour le Palais de Justice de Drummondville (1961); Décors, costumes et éclairages spectacle de danse et de musique, Festival de Montréal (1961); Décoration complète du Théâtre de l'Egrégore (1961); Décors pour les Grands Ballets canadiens (1963); Décoration complète du Restaurant Chez Son Père (1963); Portes d'ascenseurs à l'Hôtel Château Champlain (aluchromie) (1966); Décoration intérieure de deux discothèques à Montréal; Murales de céramique, Station Peel, Métro de Montréal (1966).

Jean-Paul RIOPELLE

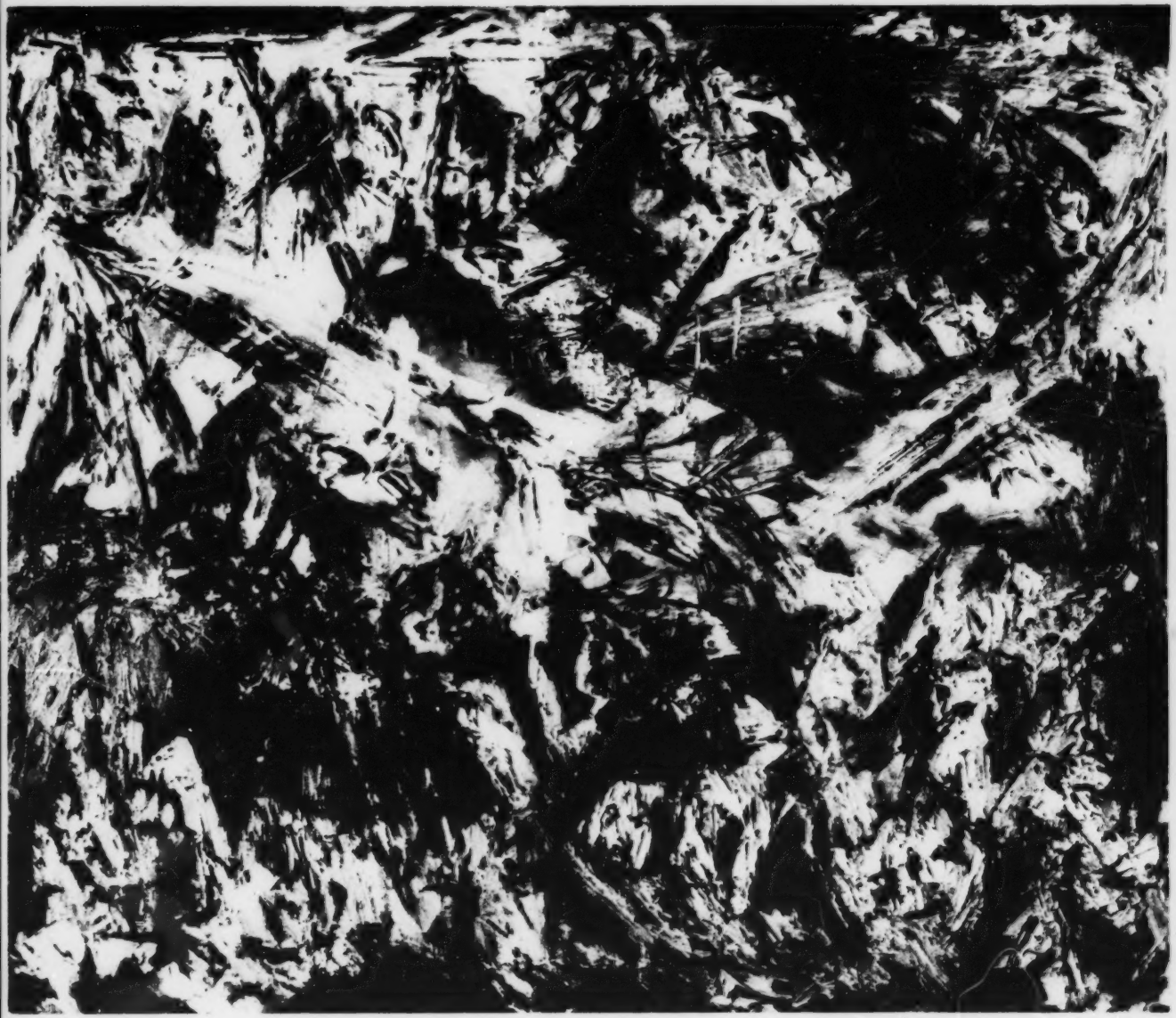
Né à Montréal en 1923. Après des études à l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal, Riopelle fréquente l'atelier de Borduas, participe aux expositions des automatistes et signe le manifeste "Refus global". Il s'installe définitivement à Paris en 1948 et se taille bientôt une réputation internationale. En 1965, il reçoit une mention honorable à la Biennale de Sao Paolo. Au Prix international Guggenheim en 1960, le Canada reçoit le prix de la meilleure participation nationale; Riopelle est un des cinq exposants canadiens. En 1962, il représente le Canada à la Biennale de Venise et reçoit le prix UNESCO. Riopelle figure dans les grandes anthologies d'art moderne et ses oeuvres sont dans d'importantes collections privées et publiques. Citons, entre autres, les Musées d'art moderne de New-York et de Paris; la Tate Gallery à Londres; la Kunsthalle de Bâle; le Musée Walray-Richartz de Cologne; La Galerie nationale du Canada; Fondation Maeght, Vence, France; Musée d'art contemporain, Montréal.

Expositions individuelles

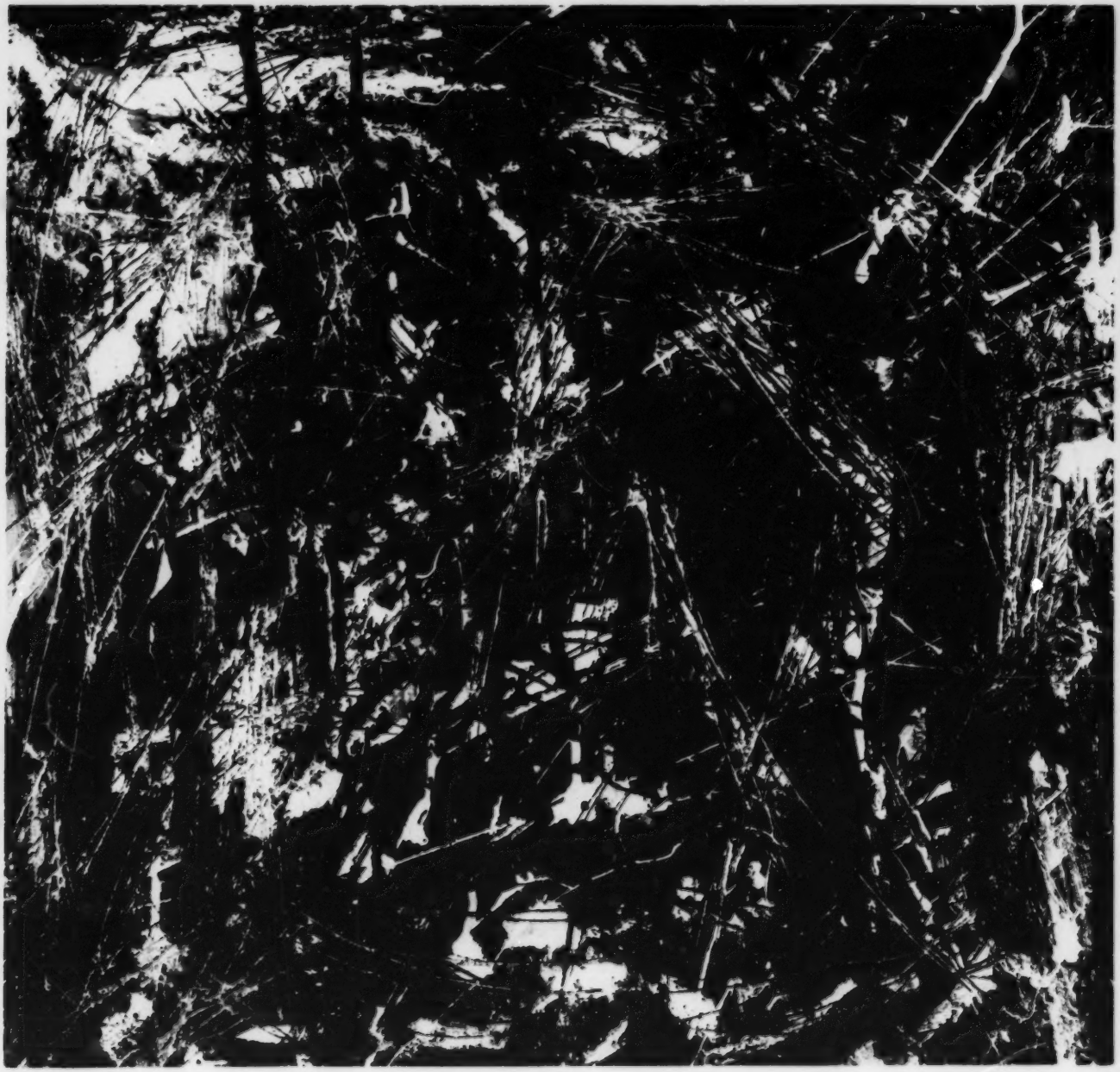
Galerie Nina Dausset, Paris (1949); Galerie Creuze, Paris (avec Fernand Leduc) (1950); Galerie Springer, Berlin (1951); Galerie Henriette Niepce, Paris; Galerie Facchetti, Paris (1952); Galerie Pierre Loeb, Paris (1953); Galerie Rive Droite, Paris; Galerie Evrard, Lille; Pierre Matisse Gallery, New-York (1954); Phillips Gallery, Washington; Pierre Matisse Gallery, New-York (1955); Galerie Jacques Dubourg, Paris; Gimpel & Fils, Londres (1956); Galerie Dominion, Montréal (1957); Kolnischer Kuntsverein, Cologne; Kunst im Museumverein, Wappertal; Kestner Geselschaft, Hanovre (1958); Tooth & Sons Gallery, Londres, Kunsthale, Bale; Galerie Anne Abels, Cologne, Svensk-Franska Konstgalleriet, Stockholm (1959); Galerie Jacques Dubourg, Paris; Galleria Dell'Arte, Milan (1960); Pierre Matisse Gallery, New-York; Roberts Gallery, Toronto (1961); Biennale de Venise; Galerie Jacques Dubourg, Paris (1962); La Galerie nationale du Canada, Ottawa; Art Gallery of Ontario, Toronto; Musee des Beaux-Arts de Montréal; Roberts Gallery, Toronto; Galerie Camille Hebert, Montréal; Tooth & Sons, Londres; Galerie Bonnier, Lausanne; Pierre Matisse Gallery, New-York (1963); Gallery Moos, Toronto (1965); Galerie Dominion, Montréal (avec G. Mathieu); Galerie Maeght, Paris; Galerie Jacques Dubourg, Paris (1966); Musée du Québec (1967); Gallery Moos, Toronto (1968); Galerie Champagne, Québec (1969); Galerie Maeght, Paris (1970).

Expositions collectives

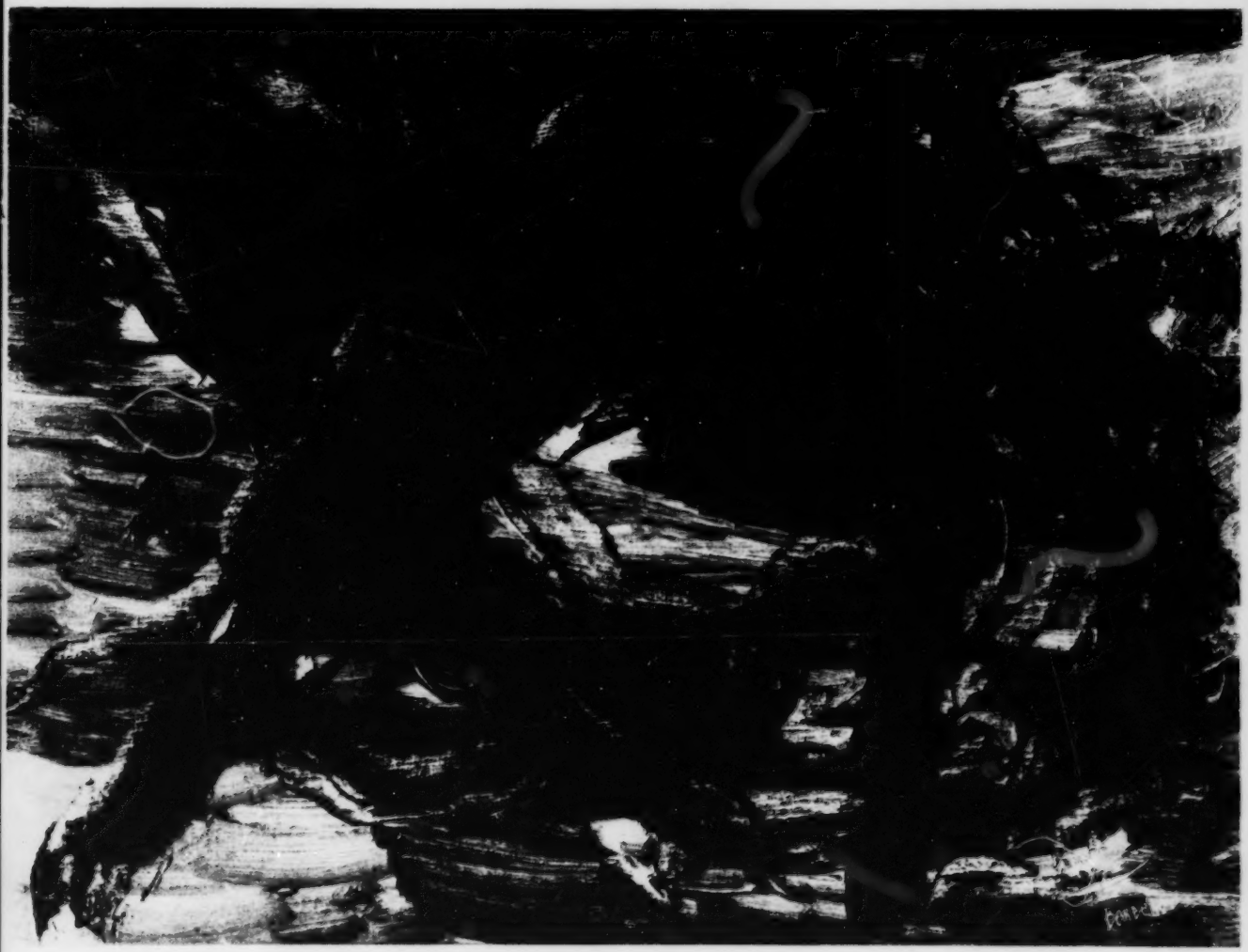
"Automatisme", Galerie du Luxembourg, Paris (1947); Salon des Surindependants, Paris (1949); Biennale de Sao Paolo, Brésil (1951-1955); Guggenheim International, New-York (1953-1960-1964); Biennale de Venise (1954-1962); Exposition universelle, Bruxelles (1958); Pittsburg International (1958-1961); Documenta II, Cassel (1959); "Century of Progress", Seattle (1962); "Artistes de Montréal", Musée d'art contemporain, Montréal (1965); Galerie d'Art, Expo '67 (1967); "Panorama de la Peinture au Québec 1940-1966", Musée d'art contemporain, Montréal (1967).



Marcel Barbeau, "Le tumulte a la machoire crispee", 1946



Marcel Barbeau, "Foret vierge", 1948



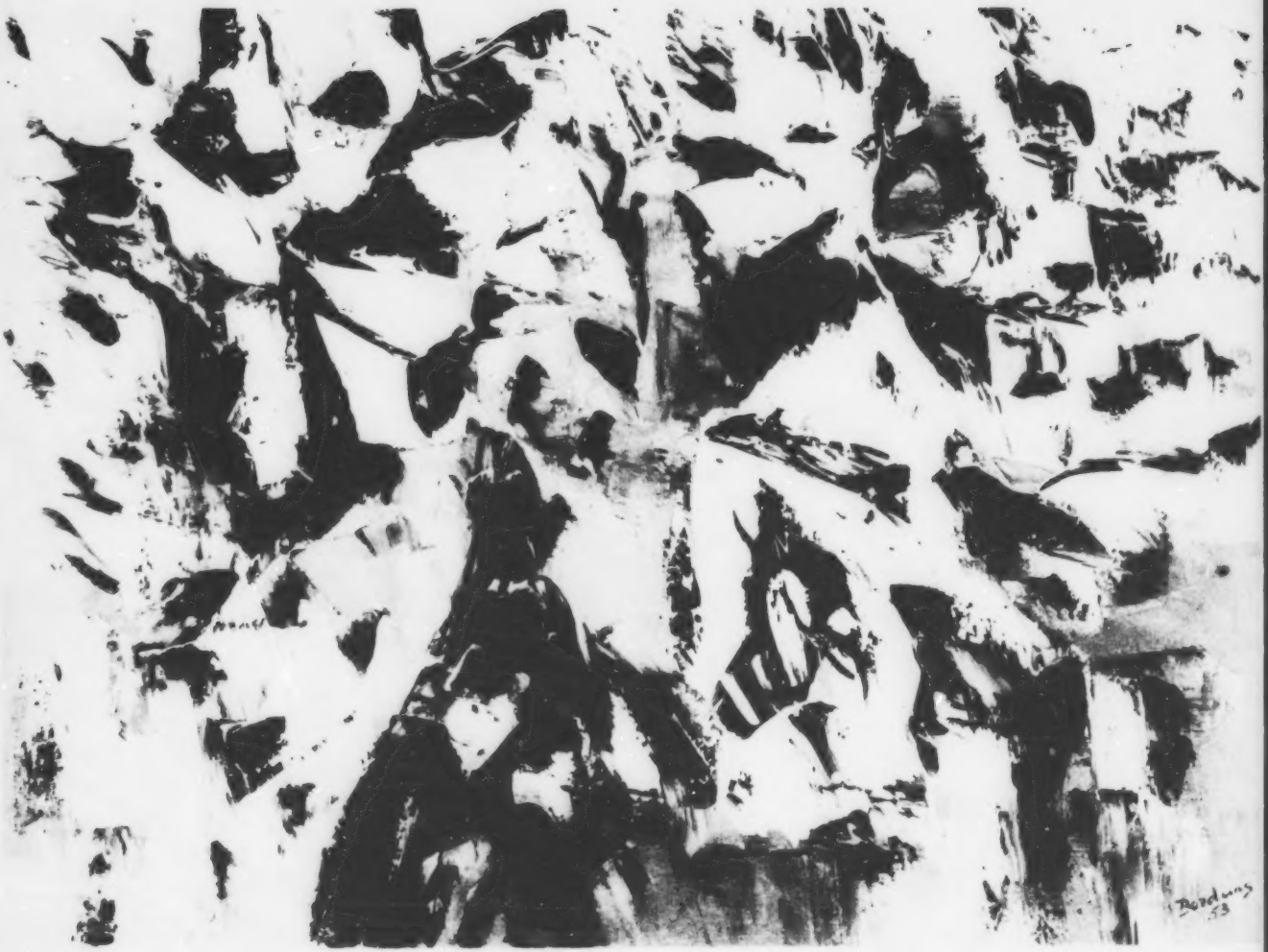
Marcel Barbeau, "Fugue", 1953

P.-E. Borduas, "Viol aux confins de la matiere", 1943

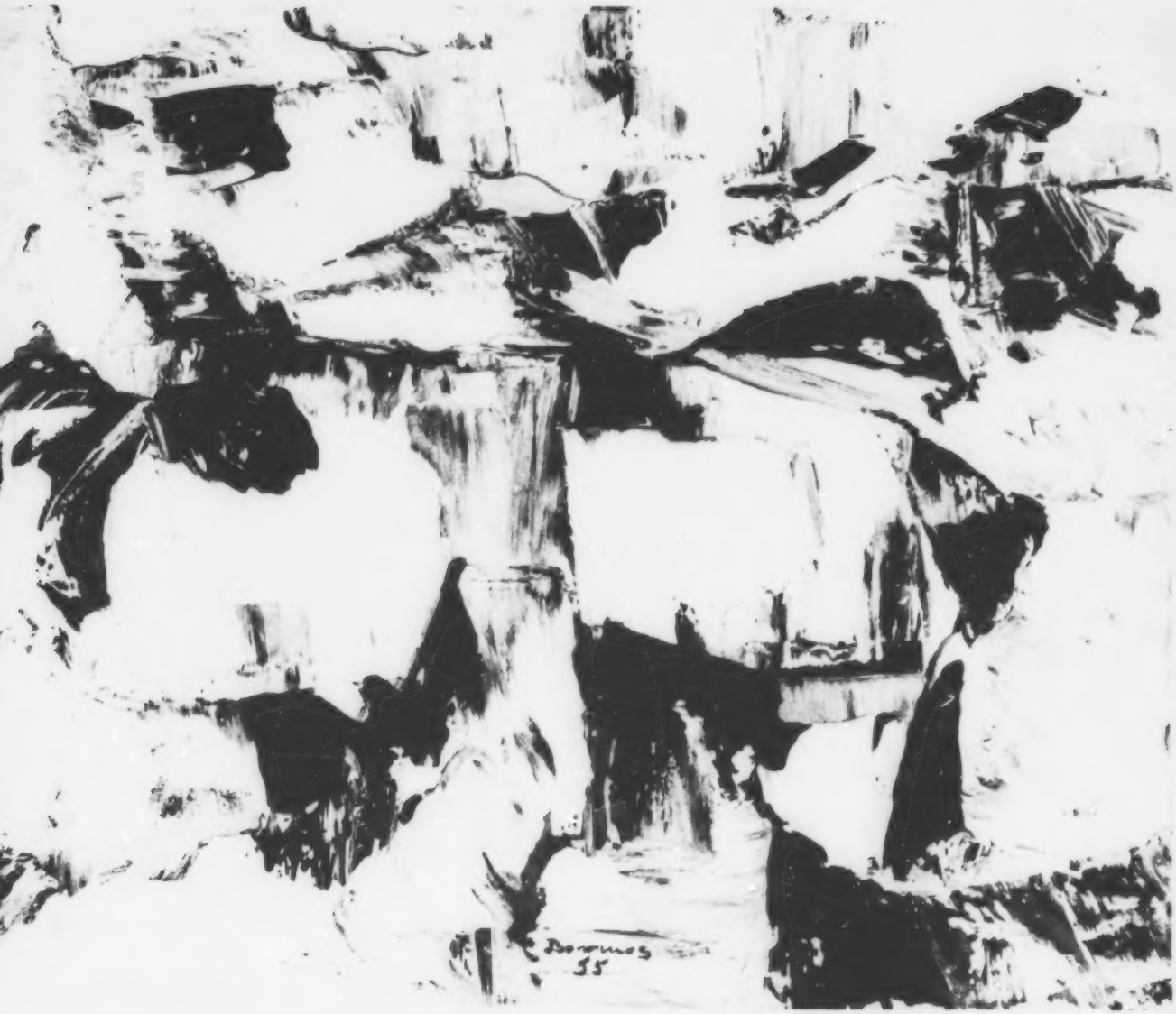
P.-E. Borduas, "Les parachutes végétaux", 1947

P.-E. Borduas, "Joie lacustre", 1948

P.-E. Borduas, "Les signes s'envolent", 1953



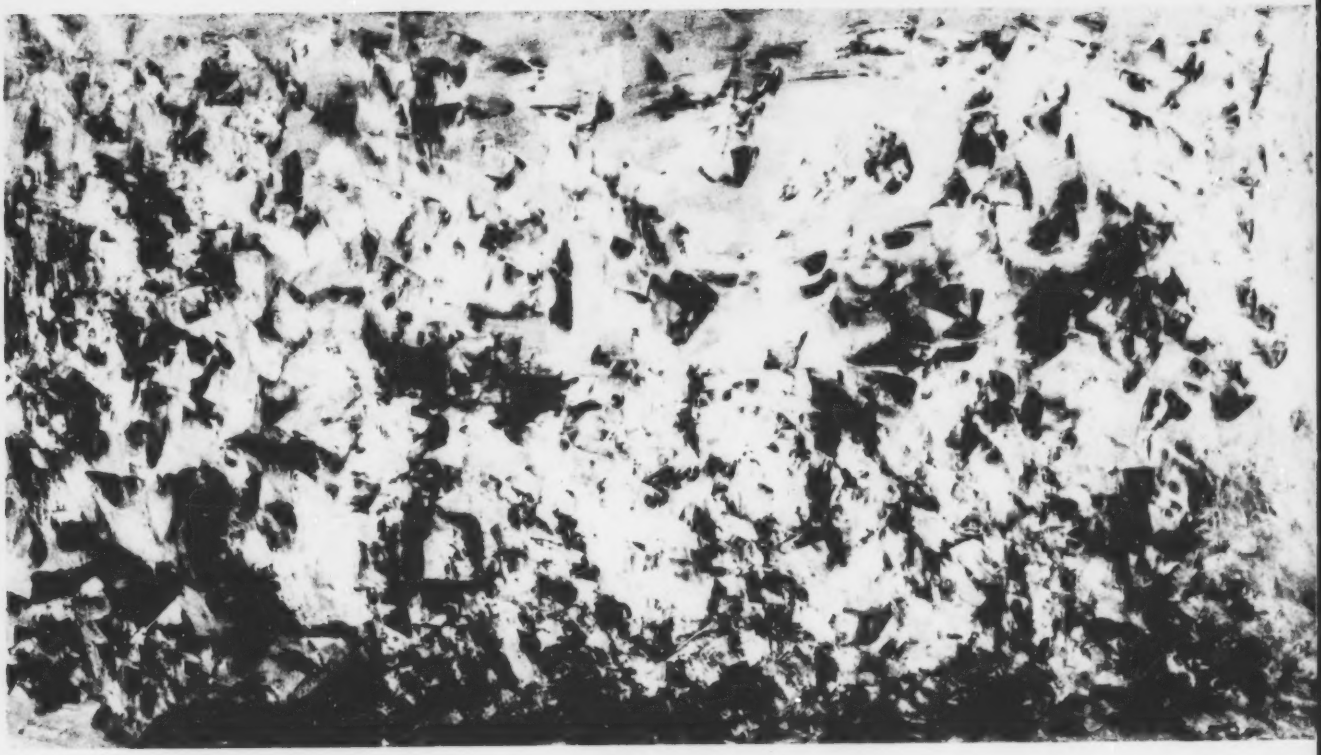
P.-E. Borduas, "Figure aux oiseaux", 1953



P.-E. Borduas, "Translucidité", 1955

Marcelle Ferron, "Yba", 1947

Marcelle Ferron, "Racines qui voient mes yeux", 1952



Marcelle Ferron, "Retour d'Italie", 1953-54

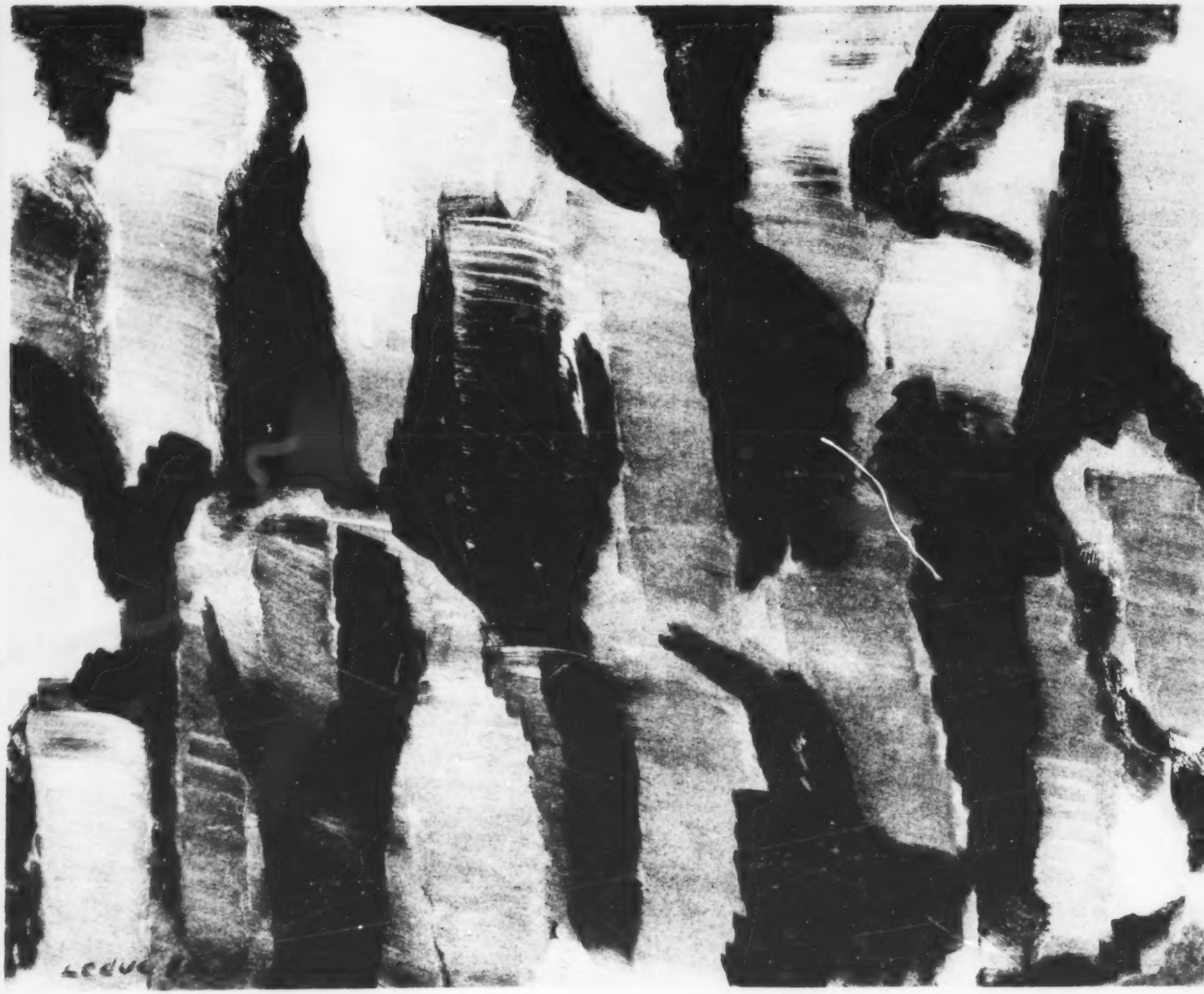
Pierre Gauvreau, "Sans titre", 1944

Pierre Gauvreau, "Sans titre", 1947

Pierre Gauvreau, "Sans titre", (1948)

Fernand Leduc, "Dernière campagne de Napoléon", 1946

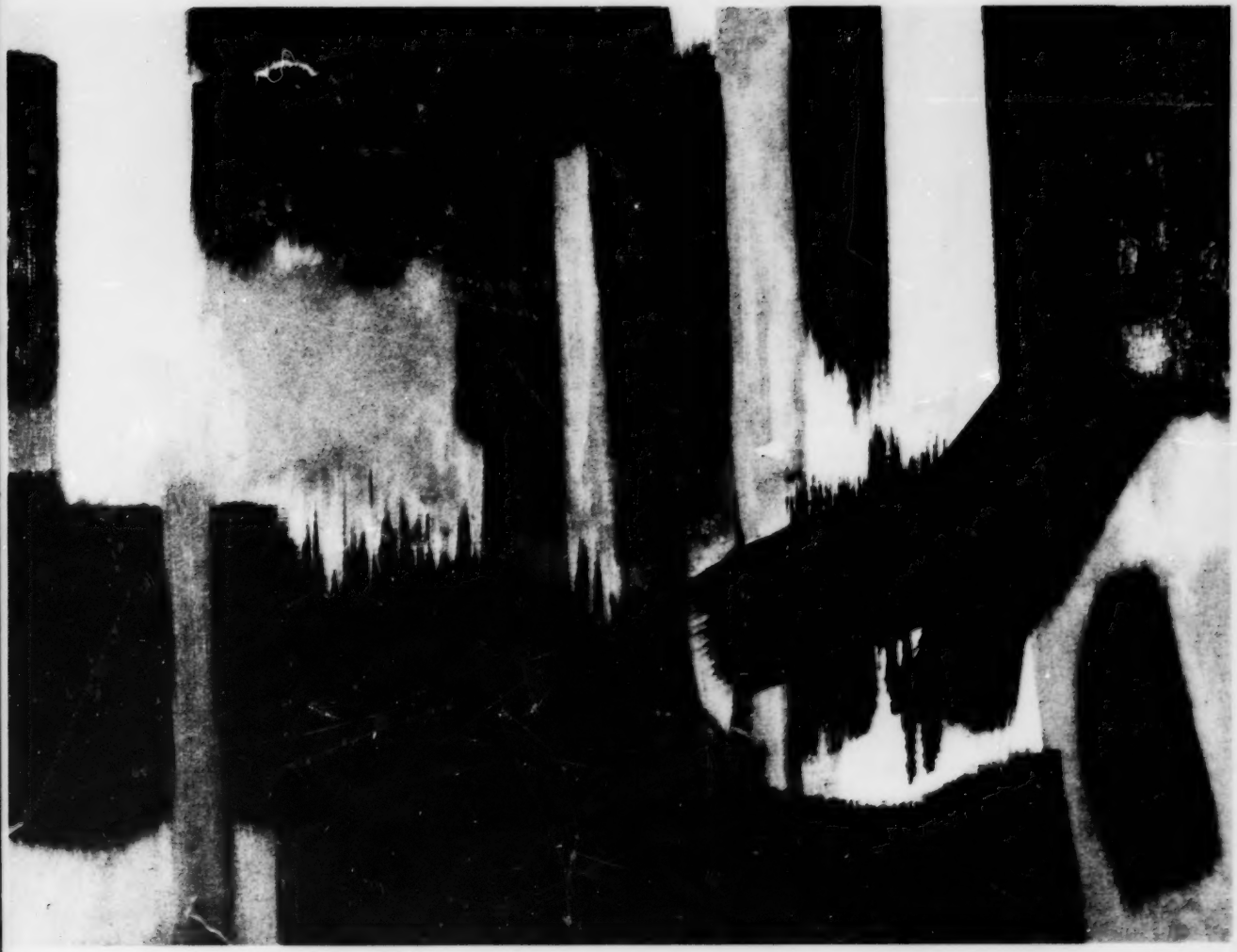
Fernand Leduc, "La voie et ses embûches", 1952



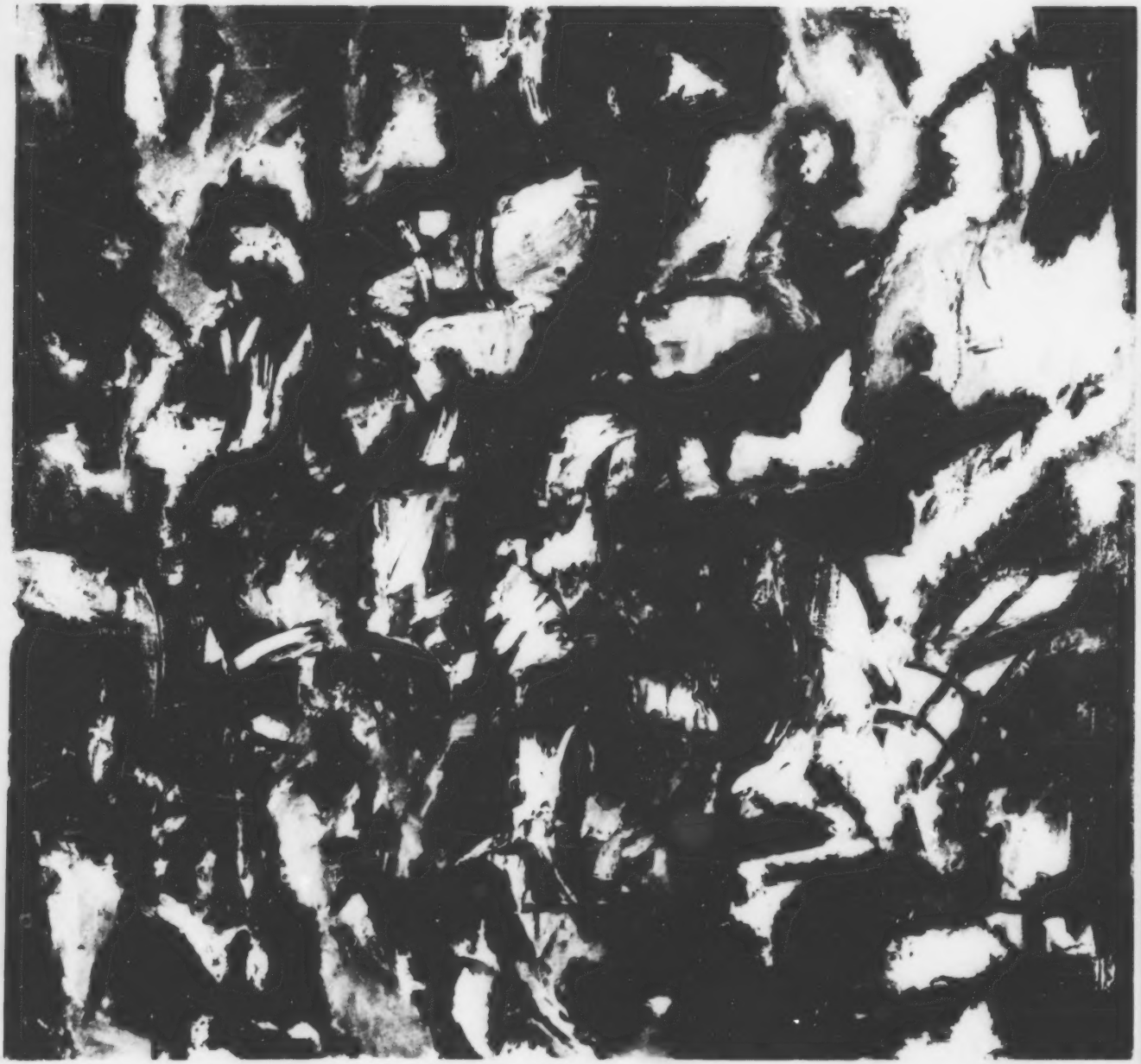
Fernand Leduc, "Sans titre", 1954

J.-P. Mousseau, "Bataille moyenâgeuse", 1948

J.-P. Mousseau, "Libido", 1955

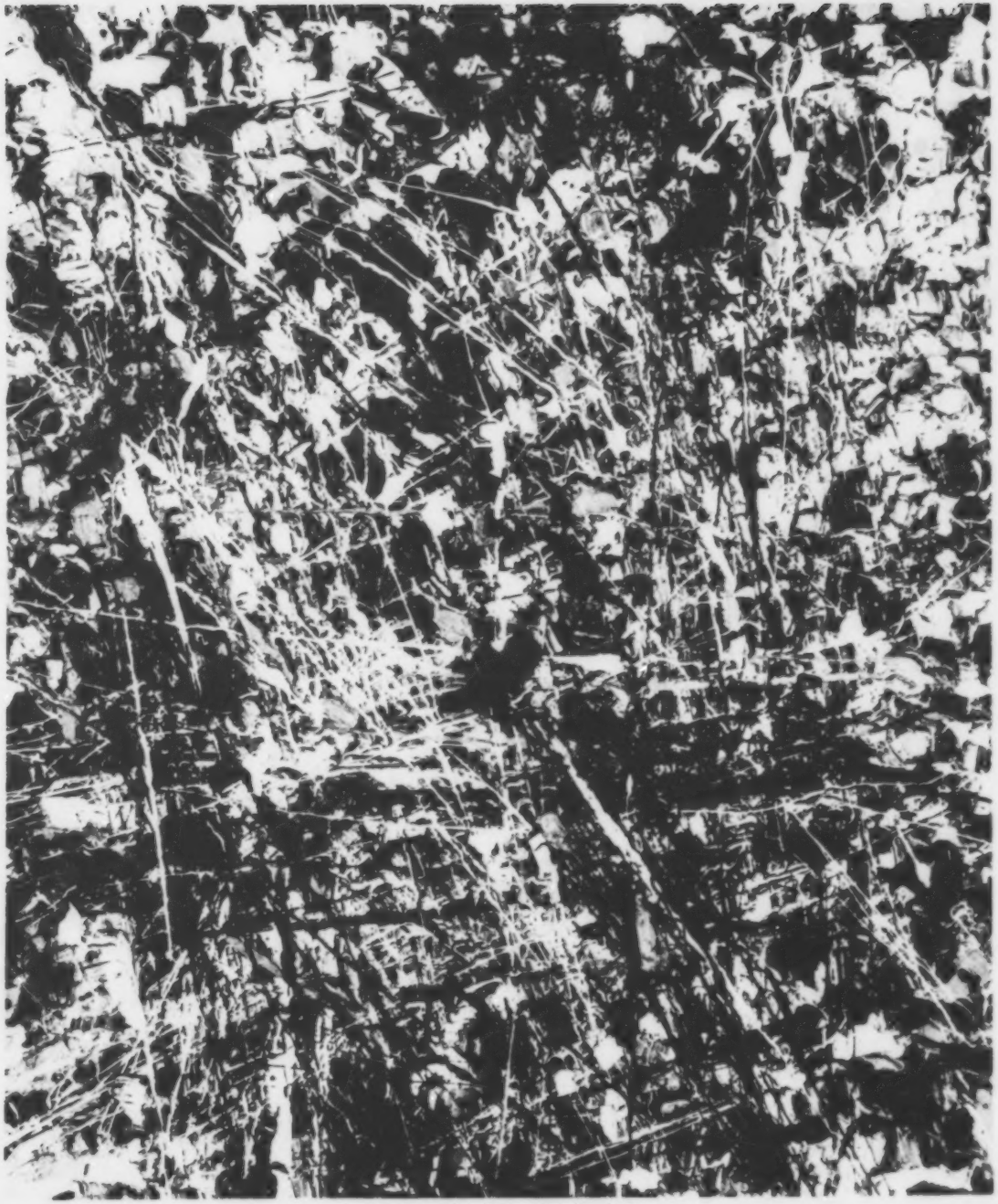


J.-P. Mousseau, "Indien nord-amérique", 1955



J.-P. Riopelle, "Peinture", 1947-48

J.-P. Riopelle, "Composition", 1950



J.-P. Riopelle, "Sans titre", 1952

CATALOGUE DES OEUVRES

Les oeuvres reproduites sont identifiees au catalogue par un asterisque. Les numeros des reproductions correspondent aux numeros du catalogue.

Marcel BARBEAU

* 1. **"Le tumulte à la mâchoire crispée", 1946**
Huile sur toile
30" x 35" (76.2 x 88.8 cm)
Collection Musee d'art contemporain, Montreal

2. **"Sans titre", 1947-48**
Huile sur jute
36" x 36" (91.5 x 91.5 cm)
Collection Jean-Paul Mousseau, Montreal

* 3. **"Forêt vierge", 1948**
Huile sur masonite
21 1/2" x 23 1/2" (54.6 x 59.7 cm)
Collection Madelaine Arbour, Montreal

4. **"Les combustions originelles", 1951**
Encre sur papier
8 1/4" x 9 3/4" (21 x 24 cm)
Collection Claude Gauvreau, Montreal

5. **"Les combustions", 1952**
Encre sur papier
6" x 8" (15.3 x 20.3 cm)
Collection Gisele et Gerard Lortie, Montreal

6. **"Sans titre", 1952**
Encre sur papier
7" x 6 1/2" (17.8 x 16.5 cm)
Collection Claude Gauvreau, Montreal

7. **"Sans titre", 1952**
Encre sur papier
5 1/2" x 6" (14 x 15.20 cm)
Collection Claude Gauvreau, Montreal

8. **"Nadiale", 1953**
Huile sur masonite
19 1/2" x 29 1/2" (49.5 x 75 cm)
Collection Gisele et Gerard Lortie, Montreal

9. **"Sans titre", 1953**
Huile sur masonite
20" x 29 3/4" (50.8 x 75.6 cm)
Collection Gisele et Gerard Lortie, Montreal

* 10. **"Fugue", 1953**
Huile sur masonite
18" x 24" (45.7 x 61 cm)
Collection Gisele et Gerard Lortie, Montreal

11. **"Muriel", 1953**
Gouache sur papier
19 1/4" x 24 1/2" (48.8 x 62.2 cm)
Collection particuliere, Montreal

12. **"Recherche", 1955**
Huile sur masonite
36" x 48" (91.4 x 122 cm)
Collection Musee d'art contemporain, Montreal

Paul-Emile BORDUAS

13. **"Composition", 1942**
Gouache sur papier
18" x 24" (45.7 x 61 cm)
Collection Dr Otto Bengle, Montreal

14. **"Cimetiere marin", 1942**
Gouache sur papier
18 1/4" x 24 1/4" (46.4 x 61.6 cm)
Collection Madame Gerard Beaulieu, Montreal

15. **"Printemps", 1942**
Gouache sur papier
17 1/4" x 23 1/4" (43.8 x 59 cm)
Collection Musee des Beaux-Arts de Montreal

16. **"Le bateau fantasque", 1942**
Huile sur toile
19" x 23" (48.2 x 58.4 cm)
Collection M. et Mme Luc Choquette, Montreal

17. **"Phare l'eveque", 1942**
Gouache sur papier
23" x 16 3/4" (58.4 x 42.5 cm)
Collection Adrien G. Borduas, Saint-Hilaire

18. **"Composition", 1942**
Gouache sur papier
16 1/2" x 22 3/4" (41.9 x 57.8 cm)
Collection Adrien G. Borduas, St-Hilaire

19. **"Tete de coq", 1942**
Gouache sur papier
18 1/4" x 24" (46.4 x 61 cm)
Collection Gisele et Gerard Lortie, Montreal

20. **"Arabesque", 1942**
Gouache sur papier
18 1/2" x 24" (47 x 61 cm)
Collection Robert Elie, Ottawa

21. **"La cavale infernale", 1943**
Huile sur toile
18" x 13" (45.7 x 33 cm)
Collection M. et Mme Luc Choquette, Montreal

22. **"Glaieul de flamme", 1943**
Huile sur toile
18" x 22" (45.7 x 55.9 cm)
Collection Gisele et Gerard Lortie, Montreal

* 23. **"Viol aux confins de la matiere", 1943**
Huile sur toile
15 3/4" x 18 1/8" (40 x 46 cm)
Collection Gisele et Gerard Lortie, Montreal

24. **"Poisson rouge", 1945**
Huile sur toile
22 1/2" x 30 1/4" (57.2 x 76.8 cm)
Collection M. et Mme Luc Choquette, Montreal

25. **"Etat d'âme", 1945**
Huile sur toile
22 1/4" x 29 3/4" (56.5 x 75.5 cm)
Collection Gisele et Gerard Lortie, Montreal

26. **"Un", 1946**
Huile sur toile
20 1/2" x 17 3/4" (52 x 45 cm)
Collection Monique Lepage, Montreal

* 27. **"Les parachutes vegetaux", 1947**
Huile sur toile
32 1/4" x 43 1/4" (82 x 110 cm)
Collection Galerie nationale du Canada, Ottawa

28. **"Envolee de l'epouvantail", 1947**
Huile sur toile
22" x 19 1/2" (55.9 x 49.5 cm)
Collection Monique Lepage, Montreal

29. **"Sous le vent de l'île, 1948**
Huile sur toile
45" x 58" (114.3 x 147.3 cm)
Collection Galerie nationale du Canada, Ottawa

* 30. **"Joie lacustre", 1948**
Huile sur toile
18 1/2" x 21 1/2" (47 x 54.5 cm)
Collection Musee du Quebec, Quebec

31. **"Morning Candelabra", 1948**
Huile sur toile
32 1/4" x 43" (82 x 109.2 cm)
Collection The Museum of Modern Art, New-York
Don de la Passedoit Gallery, 1954

32. **"Les yeux de cerise d'une nuit d'hiver", 1950**
Encre sur papier
9 1/2" x 7 5/8" (24.1 x 18 cm)
Collection Musee des Beaux-Arts de Montreal
Don de L.V. Randall, 1961

33. **"Faune de cristal", 1950**
Aquarelle
9 3/4" x 7" (24.7 x 17.8 cm)
Collection Robert Elie, Ottawa

*34. **"Les signes s'envolent", 1953**
Huile sur toile
45" x 58" (114.3 x 147.3 cm)
Collection Musee des Beaux-Arts de Montreal

35. **"Baiser insolite", 1953**
Huile sur toile
19 1/2" x 24" (49.5 x 61 cm)
Collection Monique Lepage, Montreal

*36. **"Figure aux oiseaux", 1953**
Huile sur toile
32" x 42" (81.3 x 106.7 cm)
Collection Agnes Etherington Art Centre, Queen's University at Kingston
Don de Ayala et Samuel Zacks, 1962

37. **"Les boucliers", 1953**
Huile sur toile
32" x 42" (81.3 x 106.7 cm)
Collection Art Gallery of Ontario, Toronto

38. **"Sans titre", 1954**
Huile sur toile
30" x 24" (76.2 x 61 cm)
Collection Dr et Mme Bruno M. Cormier, Montreal

39. **"Plante genereuse", 1954**
Encre de couleur sur papier
30" x 22" (76.2 x 55.9 cm)
Collection Gisele et Gerard Lortie, Montreal

40. **"Sans titre", 1954**
Gouache sur papier
13 3/4" x 16 3/4" (35 x 42.5 cm)
Collection Musee d'art contemporain, Montreal

41. **"A la pointe de la falaise", 1954**
Huile sur toile
12" x 14" (30.5 x 35.6 cm)
Collection particuliere, Montreal

42. **"Mouvements contraries", 1954**
Aquarelle sur papier
23" x 17 1/4" (58.5 x 43.9 cm)
Collection Musee d'art contemporain, Montreal

*43. **"Translucidité", 1955**
Huile sur toile
20" x 24" (50.8 x 61 cm)
Collection Musee d'art contemporain, Montreal

44. **"Souriante", 1955**
Huile sur toile
38 1/2" x 47" (97.8 x 119.4 cm)
Collection Agnes Etherington Art Centre, Queen's University at Kingston
Don de Ayala et Samuel Zacks, 1962.

45. **"Pulsation", 1955**
Huile sur toile
38" x 48" (96.5 x 122 cm)
Collection Galerie nationale du Canada, Ottawa

46. **"Carnet de Bal", 1955**
Huile sur toile
35 1/2" x 42" (90.2 x 106.7 cm)
Collection Gilles Corbeil, Montreal

Marcelle FERRON

47. **"La vie en fleur entre mes cils", 1945**
Huile sur toile
11" x 13 1/2" (28 x 34.3 cm)
Collection de l'artiste

48. **"La souffrance, l'eros et la joie", 1947**
Huile sur toile
12" x 14 3/4" (30.5 x 37.5 cm)
Collection de l'artiste

*49. **"Yba", 1947**
Huile sur carton
12" x 16" (30.5 x 40.7 cm)
Collection de l'artiste

50. **"Sans titre", 1947**
Huile sur masonite
19 1/2" x 23 1/2" (49.5 x 59.5 cm)
Collection de l'artiste

51. **"L'hidalgo dissout", 1949**
Huile sur contre-plaque
22" x 27" (55.8 x 68.5 cm)
Collection de l'artiste

52. **"Les champs russes", 1949-50**
Huile sur masonite
12" x 16" (30.5 x 40.7 cm)
Collection Me Robert Cliche, Montreal

53. **"Wapiti", 1950**
Encre sur papier
15" x 19 1/2" (38 x 49.5 cm)
Collection de l'artiste

54. **"Sans titre", 1951**
4 gouaches sur papier
20 1/2" x 26 1/2" (52 x 67.3 cm)
Collection de l'artiste

*55. **"Racines qui voient mes yeux", 1952**
Huile sur contre-plaque
24 1/2" x 29" (62.2 x 73.6 cm)
Collection de l'artiste

*56. **"Retour d'Italie", 1953-54**
Huile sur toile
39 1/4" x 73" (99.7 x 185.5 cm)
Collection de l'artiste

57. **"Sans titre", 1954**
Huile sur toile
35" x 51 1/2" (89 x 131 cm)
Collection Me Robert Cliche, Montreal

58. **"Le syndicat des marins", 1954**
Huile sur toile
65 1/2" x 77 1/4" (166.4 x 196.2 cm)
Collection de l'artiste

Pierre GAUVREAU

59. **"Colloque exubérant", 1944**
Huile sur masonite
20" x 26" (50.8 x 66 cm)
Collection Françoise Sullivan, Montreal

*60. **"Sans titre", 1944**
Huile sur masonite
20" x 25 3/4" (50.8 x 65.4 cm)
Collection Annick et Martin Gauvreau, Montreal

61. **"Memphis", 1946**
Huile sur toile
20" x 25" (50.8 x 63.5 cm)
Collection de l'artiste

*62. **"Sans titre", 1947**
Huile sur toile
23 3/4" x 41 1/2" (60.4 x 105.4 cm)
Collection Musee d'art contemporain, Montreal
Don de Gilles Corbeil, Montreal

*63. **"Sans titre", (1948)**
Huile sur contre-plaque
36" x 28" (91.5 x 71 cm)
Collection Dr et Mme Bruno M. Cormier, Montreal

64. **"Babilonite", 1948**
Huile sur contre-plaque
22" x 17 3/4" (55.8 x 45 cm)
Collection Annick et Martin Gauvreau, Montreal

65. **"Chlorophylle intime", 1949**
Huile sur toile
17 3/4" x 17 3/4" (45 x 45 cm)
Collection Annick et Martin Gauvreau, Montreal

66. **"Sans titre", 1950**
Huile sur toile
24" x 20" (61 x 50.8 cm)
Collection Dr et Mme Bruno M. Cormier, Montreal

67. **"Sans titre", 1951**
Huile sur masonite
25 1/2" x 20" (64.7 x 50.8 cm)
Collection Annick et Martin Gauvreau, Montreal

68. **"Composition no 2", 1953**
Huile sur toile
23 3/4" x 14 1/4" (60.4 x 36.3 cm)
Collection de l'artiste

69. **"Sans titre", 1954**
Huile sur toile
20 1/4" x 24 1/4" (51.5 x 61.5 cm)
Collection de l'artiste

70. **"Sans titre", 1955**
Gouache sur papier
10 1/2" x 14 3/4" (26.7 x 37.5 cm)
Collection Madelaine Arbour, Montreal

Fernand LEDUC

71. **"Leur ombre", 1945**
Huile sur masonite
17 1/2" x 15 1/2" (44.5 x 39.4 cm)
Collection Madelaine Arbour, Montreal

72. **"Sans titre", 1945**
Huile sur masonite
16 1/2" x 13 1/2" (42 x 34.4 cm)
Collection Madelaine Arbour, Montreal

* 73. **"Dernière campagne de Napoleon", 1946**
Huile sur carton
20" x 26" (50.8 x 66 cm)
Collection de l'artiste

74. **"Sans titre", 1947**
Huile sur toile
34" x 42" (86.3 x 106.6 cm)
Collection M. et Mme Francis Kloeppel, New-York

75. **"Figure 2", 1949**
Huile sur carton
20" x 26" (51 x 66 cm)
Collection particuliere, Montreal

76. **"Sans titre", (1950)**
Huile sur masonite
11" x 13 3/4" (28 x 35 cm)
Collection Madelaine Arbour, Montreal

* 77. **"La voie et ses embûches", 1952**
Huile sur toile
57 1/2" x 38" (146 x 95.5 cm)
Collection de l'artiste

78. **"Les bons augures", 1952**
Huile sur toile
30" x 36" (76.2 x 91.5 cm)
Collection M. et Mme Camille Leduc, Montreal

79. **"Printemps", 1954**
Huile sur toile
32" x 45 1/2" (81.3 x 115.5 cm)
Collection de l'artiste

80. **"Rivages", 1954**
Huile sur toile
36 1/4" x 28 3/4" (91.7 x 73 cm)
Collection de l'artiste

* 81. **"Sans titre", 1954**
Huile sur toile
28 3/4" x 36" (73 x 91.5 cm)
Collection Musee d'art contemporain, Montréal
Don de M. Gilles Corbeil, Montreal

82. **"Porte rouge", 1955**
Huile sur toile
30" x 36" (76.2 x 91.5 cm)
Collection de l'artiste

Jean-Paul MOUSSEAU

83. **"Femme archaique", 1945**
Dessin a la cire sur bois
47" x 14 1/2" (119.4 x 36.8 cm)
Collection Françoise Sullivan, Montréal

84. **"Black and Tan", 1945-46**
Costume de danse, jute peint
51" x 39" (129.5 x 99 cm)
Collection Françoise Sullivan, Montreal

85. **"Sans titre", (1946)**
Email sur papier
12" x 15" (30.5 x 38.2 cm)
Collection Claude Gauvreau, Montréal

86. **"Sans titre", 1947**
Encre sur soie
35" x 35" (89 x 89 cm)
Collection Mlle Renée Borduas, Beloeil

87. **"Sans titre", 1948**
Gouache sur papier
18 ½" x 23 ½" (47 x 59.7 cm)
Collection Gilles Corbeil, Montréal

88. **"Sans titre", 1948**
2 panneaux, huile et encre sur tissus
97" x 47" (246.4 x 119.4 cm) ch.
Collection Madelaine Arbour, Montréal

89. **"Sans titre", 1948**
Gouache sur papier
18 ½" x 23 ½" (47 x 59.7 cm)
Collection de l'artiste

* 90. **"Bataille moyenâgeuse", 1948**
Gouache sur carton
28" x 43 ½" (71.1 x 110.5 cm)
Collection de l'artiste

91. **"Sans titre", 1949**
Huile sur toile
40" x 30" (101.6 x 76.2 cm)
Collection M. et Mme Jean Michaud,
St-Marc sur le Richelieu

92. **"Sans titre", 1954**
Gouache sur papier
27" x 19 ¼" (68.6 x 49 cm)
Collection Dr et Mme Bruno M. Cormier,
Montréal

* 93. **"Indien nord-amérique", 1955**
Huile sur toile
30" x 40" (76.2 x 101.6 cm)
Collection Galerie nationale du Canada,
Ottawa

* 94. **"Libido", 1955**
Caséine
40" x 30 ¼" (101.6 x 76.8 cm)
Collection Dr Jacques Ferron, Longueuil

Jean-Paul RIOPELLE

95. **"Sans titre", 1945**
Décalcomanie à l'émail
8 ½" x 11" (21.5 x 28 cm)
Collection Claude Gauvreau, Montréal

96. **"Sans titre", 1946**
Encre sur papier
11 ½" x 9" (29.2 x 22.9 cm)
Collection Claude Gauvreau, Montréal

97. **"Sans titre", 1946**
Encre sur papier
11 ½" x 15 ½" (29.2 x 39.4 cm)
Collection M. et Mme Luc Choquette,
Montréal

98. **"Sans titre", 1946**
Aquarelle et encre sur papier
11 ½" x 17 ½" (29.2 x 44.5 cm)
Collection Agnes Etherington Art Centre,
Queen's University at Kingston
Don de Ayala et Samuel Zacks, 1962

99. **"Oh, mère", 1946**
Encre sur papier
11 ½" x 17 ½" (29.2 x 44.5 cm)
Collection Françoise Sullivan, Montréal

* 100. **"Peinture", 1947-48**
Huile sur toile
43" x 46 ¼" (119.2 x 117.5 cm)
Collection Dr et Mme Bruno M. Cormier,
Montréal

101. **"Le perroquet vert", 1949**
Huile sur toile
43 ⅜" x 55 ⅛" (110 x 140 cm)
Collection Musée du Québec, Québec

* 102. **"Composition", 1950**
Huile sur toile
36" x 28 3/4" (91.5 x 73 cm)
Collection Lariviere, Montreal

* 103. **"Sans titre", 1952**
Huile sur toile
28 5/8" x 23 3/4" (73 x 60.4 cm)
Collection Galerie nationale du Canada, Ottawa

104. **"Abstraction", 1954**
Huile sur toile
51 1/16" x 63 3/4" (129.6 x 162 cm)
Collection Musee du Quebec, Quebec

105. **"Autriche", 1954**
Huile sur toile
68 3/4" x 118 1/4" (174.5 x 300 cm)
Collection Musee des Beaux-Arts de Montreal

106. **"Aventure picaresque", 1955**
Huile sur toile
39 1/2" x 29" (100 x 73.6 cm)
Collection Gilles Corbeil, Montreal

107. **"Le cirque", 1955**
Huile sur toile
34 5/16" x 45 3/8" (88.5 x 115 cm)
Collection Musee des Beaux-Arts de Montreal

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Livres:

ELIE, Robert. Borduas. Montreal, l'Arbre, 1943. 24 p., 20 pl. (Collection Art vivant.)

HARPER, Russel J. La peinture au Canada des origines a nos jours. (Quebec) Presses de l'Universite Laval, 1966. IX, 442 p. ill.

VIAU, Guy. La peinture moderne au Canada français. Quebec, Ministere des Affaires culturelles, 1964, 93 p. ill.
(Collection Art, Vie et Sciences au Canada français.)

Catalogues:

HUBBARD, R.H. Trois cents ans d'art canadien. Exposition organisee à l'occasion du centenaire de la Confederation. Catalogue par R.H. Hubbard et J.R. Ostiguy. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1967. 254. p. ill.

Montreal. Musee d'art contemporain. Barbeau. (Exposition) 20 mars - 20 avril, 1969. 20 p.ill.

Montreal. Musee d'art contemporain. Jean-Paul Mousseau. Aspects. (Exposition) 14 decembre 1967 - 28 janvier 1968. (41 p.) ill.

Montreal. Musee d'art contemporain. Marcelle Ferron de 1945 a 1970. (Exposition) du 8 avril au 31 mai 1970. (46 p.) ill.

Montreal. Musee d'art contemporain. Panorama de la peinture au Quebec 1940 - 1966. (Exposition) mai - aout 1967. 120 p. ill.

Montreal. Musee des Beaux-Arts. Paul-Emile Borduas 1905 - 1960. (Exposition) 11 janvier - 11 fevrier 1962. 64 p. ill.

Spoleto. Festival dei due mondi, 5e, 1962. La peinture canadienne moderne. 25 annees de peinture au Canada français. (Exposition) Palazzo Collicola 26 juin - 23 aout 1962. Roma, De Luca (1962) 156 p. ill.

Periodique:

La barre du jour. Les automatistes. No de janvier - aout 1969.

REFUS GLOBAL

paul-emile borduas

95
1 1

Rejetons de modestes familles canadiennes-françaises, ouvrières ou petites bourgeoises, de l'arrivée au pays a nos jours restées françaises et catholiques par résistance au vainqueur, par attachement arbitraire au passé, par plaisir et orgueil sentimental et autres nécessités.

Colonie précipitée dès 1760 dans les murs lisses de la peur, refuge habituel des vaincus; là, une première fois abandonnée. L'élite reprend la mer ou se vend au plus fort. Elle ne manquera plus de le faire chaque fois qu'une occasion sera belle.

Un petit peuple serré de près aux soutanes restées les seules dépositaires de la foi, du savoir, de la vérité et de la richesse nationale. Tenu à l'écart de l'évolution universelle de la pensée pleine de risques et de dangers, éduqué sans mauvaise volonté, mais sans contrôle, dans le faux jugement des grands faits de l'histoire quand l'ignorance complète est impraticable.

Petit peuple issu d'une colonie janséniste, isolé, vaincu, sans défense contre l'invasion de toutes les congrégations de France et de Navarre, en mal de perpétuer en ces lieux bénis de la peur (c'est-le-commencement-de-la-sagesse!) le prestige et les bénéfices du catholicisme malmené en Europe. Héritières de l'autorité papale, mécanique, sans réplique, grands maîtres de méthodes obscurantistes nos maisons d'enseignement ont dès lors les moyens d'organiser en monopole le règne de la mémoire exploiteuse, de la raison immobile, de l'intention néfaste.

Petit peuple qui malgré tout se multiplie dans la générosité de la chair sinon dans celle de l'esprit, au nord de l'immense Amérique au corps sémillant de la jeunesse au coeur d'or, mais à la morale simiesque, envoûtée par le prestige annihilant du souvenir des chefs-d'oeuvre d'Europe,dédaigneuse des authentiques créations de ses classes opprimées.

Notre destin sembla durement fixé.

Des révolutions, des guerres extérieures brisent cependant l'étanchéité du charme, l'efficacité du blocus spirituel. Des perles incontrolables suintent hors les murs.

Les luttes politiques deviennent âprement partisanes. Le clergé contre tout espoir commet des imprudences.

Des révoltes suivent, quelques exécutions capitales succedent. Passionnément les premieres ruptures s'operent entre le clergé et quelques fidèles.

Lentement la brèche s'élargit, se rétrécit, s'élargit encore. Les voyages à l'étranger se multiplient. Paris exerce toute l'attraction. Trop étendu dans le temps et dans l'espace, trop mobile pour nos ames timorées, il n'est souvent que l'occasion d'une vacance employée à parfaire une éducation sexuelle retardataire et à acquérir, du fait d'un séjour en France, l'autorité facile en vue de l'exploitation améliorée de la foule au retour.

A bien peu d'exceptions près, nos médecins, par exemple (qu'ils aient ou non voyagé) adoptent une conduite scandaleuse (il-faut-bien-n'est-ce-pas-payer ces-longues-années-d'études!).

Des oeuvres révolutionnaires, quand par hasard elles tombent sous la main, paraissent les fruits amers d'un groupe d'excentriques. L'activité académique a un autre prestige à notre manque de jugement.

Ces voyages sont aussi dans le nombre l'exceptionnelle occasion d'un réveil. L'inviable s'infiltre partout. Les lectures défendues se répandent. Elles apportent un peu de baume et d'espoir. Des consciences s'éclairent au contact vivifiant des poètes maudits: ces hommes qui, sans être des monstres, osent exprimer haut et net ce que les plus malheureux d'entre nous étouffent tout bas dans la honte de soi et la terreur d'être engloutis vivants. Un peu de lumière se fait à l'exemple de ces hommes qui acceptent les premiers les inquiétudes présentes, si douloureuses, si filles perdues. Les réponses qu'ils apportent ont une autre valeur de trouble, de précision, de fraîcheur que les sempiternelles rengaines proposées au pays du Québec et dans tous les séminaires du globe.

Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes.

Des vertiges nous prennent à la tombée des oripeaux d'horizons naguère surchargés. La honte du servage sans espoir fait place à la fierté d'une liberté possible à conquérir de haute lutte. Au diable le goupillon et la tuque! Mille fois ils extorquèrent ce qu'ils donnèrent jadis.

Par delà le christianisme nous touchons la brûlante fraternité humaine dont il est devenu la porte fermée.

Le règne de la peur multiforme est terminé.

Dans le fol espoir d'en effacer le souvenir je les énumère:
peur des préjugés - peur de l'opinion publique - des persécutions - de la réprobation générale
peur d'être seul sans Dieu et la société qui isolent très infailliblement
peur de soi - de son frère - de la pauvreté
peur de l'ordre établi - de la ridicule justice
peur des relations neuves
peur du surrationnel
peur des nécessités
peur des écluses grandes ouvertes sur la foi en l'homme - en la société future
peur de toutes les formes susceptibles de déclencher un amour transformant
peur bleue - peur rouge - peur blanche: maillons de notre chaîne.

Du règne de la peur soustrayante nous passons à celui de l'angoisse. Il aurait fallu être d'airain pour rester indifférents à la douleur des partis-pris de gaieté feinte, des réflexes psychologiques des plus cruelles extravagances: maillot de cellophane du poignant désespoir présent (comment ne pas crier à la lecture de la nouvelle de cette horrible collection d'abat-jour faits de tatouages prélevés sur de malheureux captifs à la demande d'une femme élégante; ne pas gémir à l'énoncé interminable des supplices des camps de concentration; ne pas avoir froid aux os à la description des cachots espagnols, des représailles injustifiables, des vengeances à froid). Comment ne pas frémir devant la cruelle lucidité de la science.

A ce règne de l'angoisse toute puissante succede celui de la nausée.

Nous avons été écoeurés devant l'apparente inaptitude de l'homme à corriger les maux. Devant l'inutilité de nos efforts, devant la vanité de nos espoirs passés.

Depuis des siècles les généreux objets de l'activité poétique sont voués à l'échec fatal sur le plan social, rejetés violemment des cadres de la société avec tentative ensuite d'utilisation dans le gauchissement irrévocable de l'intégration, de la fausse assimilation.

Depuis des siècles les splendides révolutions aux seins regorgeant de sève sont écrasées

à mort après un court moment d'espoir délirant, dans le glissement à peine interrompu de l'irrémédiable descente:

les révolutions françaises
la révolution russe
la révolution espagnole

avortée dans une mêlée internationale, malgré les voeux impuissants de tant d'âmes simples du monde.

Là encore, la fatalité fut plus forte que la générosité.

Ne pas avoir la nausée devant les récompenses accordées aux grossières cruautés, aux menteurs, aux faussaires, aux fabricants d'objets mort-nés,aux affineurs, aux intéressés à plat, aux calculateurs, aux faux guides de l'humanité, aux empoissonneurs des sources vives.

Ne pas avoir la nausée devant notre propre lâcheté, notre impuissance, notre fragilité, notre incompréhension.

Devant les désastres de nos amours. . .

En face de la constante préférence accordée aux chères illusions contre les mystères objectifs.

Où est le secret de cette efficacité de malheur imposée à l'homme et par l'homme seul, sinon dans notre acharnement à défendre la civilisation qui préside aux destinées des nations dominantes. Les Etats-Unis, la Russie, l'Angleterre, la France, l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne: héritières à la dent pointue d'un seul décalogue, d'un même évangile.

La religion du Christ a dominé l'univers. Voyez ce qu'on en a fait: des fois soeurs sont passées à des exploitations soeurettes. Supprimez les forces précises de la concurrence des matières premières, du prestige, de l'autorité et elles seront parfaitement d'accord. Donnez la suprématie à qui vous voudrez, le complet contrôle de la terre à qui il vous plaira, et vous aurez les mêmes résultats fonciers, sinon avec les mêmes arrangements des détails.

Toutes sont au terme de la civilisation chrétienne.

La prochaine guerre mondiale en verra l'effondrement dans la supression des possibilités de concurrence internationale. Son état cadavérique frappera les yeux encore fermés.

La décomposition commencée au XIVe siècle donnera la nausée aux moins sensibles.

Son exécrable exploitation, maintenue tant de siècles dans l'efficacité au prix des qualités les plus précieuses de la vie, se révèlera enfin à la multitude de ses victimes: dociles esclaves d'autant plus acharnés à la défendre qu'ils étaient plus misérables.

L'écartèlement aura une fin.

La décadence chrétienne aura entraîné dans sa chute tous les peuples, toutes les classes qu'elle aura touchés, dans l'ordre de la première à la dernière, de haut en bas.

Elle atteindra dans la honte l'équivalence renversée des sommets du XIIIe.

Au XIIIe siècle, les limites permises à l'évolution de la formation morale des relations englobantes du début atteintes, l'intuition cède la première place à la raison. Graduellement l'acte de foi fait place à l'acte calculé. L'exploitation commence au sein de la religion par l'utilisation intéressée des sentiments existants, immobilisés; par l'étude rationnelle des textes glorieux au profit du maintien de la suprématie obtenue spontanément.

L'exploitation rationnelle s'étend lentement à toutes les activités sociales: un rendement maximum est exigé.

La foi se réfugie au coeur de la foule, devient l'ultime espoir d'une revanche, l'ultime compensation. Mais là aussi, les espoirs s'émoussent.

En haut lieu, les mathématiques succèdent aux spéculations métaphysiques devenues vaines.

L'esprit d'observation succède à celui de transfiguration. La méthode introduit les progrès imminents dans le limité. La décadence se fait aimable et nécessaire: elle favorise la naissance de nos souples machines au déplacement vertigineux, elle permet de passer la camisole de force à nos rivières tumultueuses en attendant la désintégration à volonté de la planète. Nos instruments scientifiques nous donnent d'extraordinaires moyens

d'investigation, de contrôle des trop petits, trop lents ou trop grands pour nous. Notre raison permet l'envahissement du monde, mais d'un monde où nous avons perdu notre unité.

L'écartèlement entre les puissances psychiques et les puissances raisonnantes est près du paroxisme.

Les progrès matériels, réservés aux classes possédantes, méthodiquement freinés, ont permis l'évolution politique avec l'aide des pouvoirs religieux (sans eux ensuite) mais sans renouveler les fondements de notre sensibilité, de notre subconscient, sans permettre la pleine évolution émotive de la foule qui seule aurait pu nous sortir de la profonde ornière chrétienne.

La société née dans la foi périra par l'arme de la raison: l'INTENTION.

La regression fatale de la puissance morale collective en puissance strictement individuelle et sentimentale, a tissé la doublure de l'écran déjà prestidigieux du savoir abstrait sous laquelle la société se dissimule pour dévorer à l'aise les fruits de ses forfaits.

Les deux dernières guerres furent nécessaires à la réalisation de cet état absurde. L'épouvante de la troisième sera décisive. L'heure H du sacrifice total nous frôle.

Déjà les rats européens tentent un pont de fuite éperdue sur l'Atlantique. Les événements déferleront sur les voraces, les repus, les luxueux, les calmes, les aveugles, les sourds.

Ils seront culbutés sans merci.

Un nouvel espoir collectif naîtra.

Déjà il exige l'ardeur des lucidités exceptionnelles, l'union anonyme dans la foi retrouvée en l'avenir, en la collectivité future.

Le magique butin magiquement conquis à l'inconnu attend à pied d'oeuvre. Il fut rassemblé par tous les vrais poètes. Son pouvoir transformant se mesure à la violence exercée contre lui, à sa résistance ensuite aux tentatives d'utilisation (après plus de deux siècles, Sade reste introuvable en librairie; Isidore Ducasse, depuis plus d'un siècle qu'il est mort, de révolutions, de carnages, malgré l'habitude du cloaque actuel reste trop viril pour les molles consciences contemporaines).

Tous les objets du trésor se révèlent inviolables par notre société. Ils demeurent l'incorruptible réserve sensible de demain. Ils furent ordonnés spontanément hors et contre la civilisation. Ils attendent pour devenir actifs (sur le plan social) le dégagement des nécessités actuelles.

D'ici là notre devoir est simple.

Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement. Refus de se taire – faites de nous ce qu'il vous plaira mais vous devez nous entendre – refus de la gloire, des honneurs (le premier consenti): stigmates de la nuisance, de l'inconscience, de la servilité. Refus de servir, d'être utilisables pour de telles fins. Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON. A bas toutes deux, au second rang!

PLACE À LA MAGIE! PLACE AUX MYSTÈRES OBJECTIFS!
PLACE À L'AMOUR!
PLACE AUX NÉCESSITÉS!

Au refus global nous opposons la responsabilité entière.

L'action intéressée reste attachée à son auteur, elle est mort-née.

Les actes passionnels nous fuient en raison de leur propre dynamisme.

Nous prenons allègrement l'entière responsabilité de demain.

L'effort rationnel, une fois retourné en arrière, il lui revient de dégager le présent des limbes du passé.

Nos passions façonnent spontanément, imprévisiblement, nécessairement le futur.

Le passé dut être accepté avec la naissance, il ne saurait être sacré. Nous sommes toujours quittes envers lui.

Il est naïf et malsain de considérer les hommes et les choses de l'histoire dans l'angle amplificateur de la renommée qui leur prête des qualités inaccessibles à l'homme présent. Certes, ces qualités sont hors d'atteinte aux habiles singeries académiques, mais elles le sont automatiquement chaque fois qu'un homme obéit aux nécessités profondes de son être; chaque fois qu'un homme consent à être un homme neuf dans un temps nouveau. Définition de tout homme, de tout temps.

Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coup redoublé du passé.

Il suffit de dégager d'hier les nécessités d'aujourd'jui. Au meilleur demain ne sera que la conséquence imprévisible du présent. Nous n'avons pas à nous en soucier avant qu'il ne soit.

RÈGLEMENT FINAL DES COMPTES

Les forces organisées de la société nous reprochent notre ardeur à l'ouvrage, le débordement de nos inquiétudes, nos excès comme une insulte à leur mollesse, à leur quiétude, à leur bon goût pour ce qui est de la vie (généreuse, pleine d'espoir et d'amour par habitude perdue).

Les amis du régime nous soupçonnent de favoriser la "Révolution". Les amis de la "Révolution" de n'être que des révoltés: ". . .nous protestons contre ce qui est, mais dans l'unique désir de le transformer, non de le changer."

Si délicatement dit que ce soit, nous croyons comprendre.

Il s'agit de classe.

On nous prête l'intention naïve de vouloir "transformer" la société en remplaçant les hommes au pouvoir par d'autres semblables. Alors, pourquoi pas eux, évidemment!

Mais c'est qu'eux ne sont pas de la même classe! Comme si changement de classe impliquait changement de civilisation, changement de désirs, changement d'espoir!

Ils se dévouent à salaire fixe, plus un boni de vie chère, à l'organisation du prolétariat; ils ont mille fois raison. L'ennui est qu'une fois la victoire bien assise, en plus des petits sa-

laires actuels, ils exigeront sur le dos du même prolétariat, toujours, et toujours de la même manière, un règlement de frais supplémentaires et un renouvellement à long terme, sans discussion possible.

Nous reconnaissons quand même qu'ils sont dans la lignée historique. Le salut ne pourra venir qu'après le plus grand excès de l'exploitation.

Ils seront cet excès.

Ils le seront en toute fatalité sans qu'il y ait besoin de quiconque en particulier. La ripaille sera plantureuse.

D'avance nous en avons refusé le partage.

Voilà notre "abstention coupable".

A vous la curée rationnellement ordonnée (comme tout ce qui est au sein affectueux de la décadence); à nous l'imprévisible passion; à nous le risque total dans le refus global.

(Il est hors de volonté que les classes sociales se soient succédées au gouvernement des peuples sans pouvoir autre chose que poursuivre l'irrévocable décadence. Hors de volonté que notre connaissance historique nous assure que seul un complet épanouissement de nos facultés d'abord, et, ensuite, un parfait renouvellement des sources émotives puissent nous sortir de l'impasse et nous mettre dans la voie d'une civilisation impatiente de naître).

Tous, gens en place, aspirants en place, veulent bien nous gâter, si seulement nous consentions à ménager leurs possibilités de gauchissement par un dosage savant de nos activités.

La fortune est à nous si nous rabattons nos visières, bouchons nos oreilles, remontons nos bottes et hardiment frayons dans le tas, à gauche, à droite.

Nous préférons être cyniques spontanément, sans malice.

Des gens aimables sourient au peu de succès monétaire de nos expositions collectives. Ils ont ainsi la charmante impression d'être les premiers à découvrir leur petite valeur

marchande. Si nous tenons exposition sur exposition, ce n'est pas dans l'espoir naïf de faire fortune. Nous savons ceux qui possèdent aux antipodes d'où nous sommes. Ils ne sauraient impunément risquer ces contacts incendiaires.

Dans le passé, des malentendus involontaires ont permis seuls de telles ventes.

Nous croyons ce texte de nature à dissiper tous ceux de l'avenir. Si nos activités se font pressantes, c'est que nous ressentons violemment l'urgent besoin de l'union.

Là, le succès éclate!

Hier, nous étions seuls et indécis.

Aujourd'hui un groupe existe aux ramifications profondes et courageuses; déjà elles débordent les frontières.

Un magnifique devoir nous incombe aussi: conserver le précieux trésor qui nous échoit. Lui aussi est dans la lignée de l'histoire. Objets tangibles, ils requièrent une relation constamment renouvelée, confrontée, remise en question. Relation impalpable, exigeante qui demande les forces vives de l'action.

Ce trésor est la réserve poétique, le renouvellement émotif où puiseront les siècles à venir. Il ne peut être transmis que TRANSFORMÉ, sans quoi c'est le gauchissement.

Que ceux tentés par l'aventure se joignent à nous.

Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels.

D'ici là, sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec les assoiffés d'un mieux être, sans crainte des longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivrons dans la joie notre sauvage besoin de libération.

Paul-Emile BORDUAS.

Magdeleine ARBOUR, Marcel BARBEAU, Bruno CORMIER, Claude GAUVREAU, Pierre GAUVREAU, Muriel GUILBAULT, Marcelle FERRON-HAMELIN, Fernand LEDUC, Thérèse LEDUC, Jean-Paul MOUSSEAU, Maurice PERRON, Louise RENAUD, Françoise RIOPELLE, Jean-Paul RIOPELLE, Françoise SULLIVAN.

COMMENTAIRES SUR DES MOTS COURANTS

ABSTRAIT

adj. qui désigne une qualité, abstraction faite du sujet comme blancheur, bonté. Qui opère sur des qualités pures et non sur des réalités: sciences abstraites. Difficile à comprendre: écrivain abstrait. (Larousse).

Abstraction plastique:

désigne les objets volontairement constructifs dans une forme régularisée.

Abstraction baroque:

fut proposé pour désigner les objets sans souci d'ordonnance, non nécessairement sans ordre. (Hist. Depuis les expériences cubistes le mot abstraction désigne abusivement tout objet difficile à comprendre).

ACADÉMIQUE

adj. Propre à une académie: fauteuil, séance académique; où l'art se fait trop sentir. Pose académique: prétentieuse. (Larousse).
Synonymes: mort, froid volontaire, systématique, rationnel, intentionnel, répétitif, double emploi, impersonnel, insensible, calculé, etc., etc., etc., et zut! faites un petit effort.

AUTOMATIQUE

adj. Caractère de tout geste, de toute oeuvre non préméditée.

Automatisme:

un des moyens suggérés par André Breton pour l'étude du mouvement de la pensée. On distingue trois modes d'automatisme: mécanique, psychique, surrationnel.

Automatisme mécanique:

produit par des moyens strictement physiques, plissage, grattage, frottements, dépôts, fumage, gravitation, rotation, etc.

Les objets ainsi obtenus possèdent les qualités plastiques universelles (les mêmes nécessités physiques façonnent la matière).
Ces objets sont peu révélateurs de la personnalité de leur auteur. En revanche ils constituent d'excellents écrans paranoiaques.

Automatisme psychique:

en littérature: écriture sans critique du mouvement de la pensée. Dans des états sensibles particuliers a permis les hallucinantes prophéties des temps modernes: surréalisme. Contribua largement au bond en avant de l'observation du processus de la création artistique.
en peinture: a surtout utilisé la mémoire. Mémoire onirique: Dali; mémoire d'une légère hallucination: Tanguy, Dali; mémoire des hasards de toute espèce: Duchamp, etc. A cause de la mémoire utilisée, l'intérêt se porte davantage sur le sujet traité (idée, similitude, image, association imprévue d'objets, relation mentale) que sur le sujet réel (objet plastique, propre aux relations sensibles de la matière employée).

Automatisme surrationnel:

écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité, ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction. En cours d'exécution aucune attention n'est apportée au contenu. L'assurance qu'il est fatalement lié au contenant justifie cette liberté: Lautréamont.
Complète indépendance morale vis-à-vis l'objet produit. Il est laissé intact, repris en partie ou détruit selon le sentiment qu'il déclenche (quasi impossibilité de reprise partielle). Tentative d'une prise de conscience plastique au cours de l'écriture (plus exactement peut-être "un état de veille" - Robert Elie). Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé. Ses espoirs: une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court.

CUBISME

n.m. Période récente de l'histoire de l'art. 1911. Les premiers tableaux de cette école seraient attribuables à Georges Braque: des petits paysages aux éléments naturels traités en des formes géométriques, d'où le nom de cubisme. De cette tentative hasardeuse, mais limitée, aidée de la fameuse

ligne spatiale de Cezanne, l'on détruisit assez rapidement jusqu'a la vraisemblance des sujets d'emprunt, sans cependant abandonner l'idée. Picasso dans la phase aiguë alla jusqu'à l'emploi exclusif d'éléments géométriques sans autres similitudes. La qualité émotive du tableau, contrairement a la crainte provoquée par une telle amputation, devient plus troublante. Ces expériences irrationnelles détruisirent les valeurs sentimentales passées, jugées jusque la à tout jamais indispensables.
L'école devient vite rationaliste. Les répétitions incessantes de ses nombreux "missionnaires" se montrent encore capables de satisfaire leur peu de curiosité.

DÉLIRE

n.m. Egarement causé par la fièvre, la maladie. Grande agitation de l'âme causée par les passions: le délire de l'ambition. Enthousiasme, transports. (Larousse).

ÉCRAN PARANOIAQUE

Surface dont la vue prolongée sert à fixer les phantasmes en une vision claire.
Exemple: conseil de Léonard de Vinci à l'un de ses élèves: ". . .tu t'es arrêté à contempler aux taches des murs, dans les cendres du foyer, dans les nuages ou les ruisseaux; et si tu les considères attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables dont le génie du peintre peut tirer parti, pour composer des batailles d'animaux ou d'hommes, des paysages ou des monstres, ou autres choses qui te feront honneur".

FORME

n.f. Un signe, même un point, s'il exprime un volume, non une seule surface qui déterminerait une silhouette. L'ensemble des surfaces d'un objet donné.
La forme ne sera émouvante que si elle est réinventée à tous les degrés de la connaissance sensible.
La conscience détermine le caractère de la forme: naturaliste, impressionniste, futuriste,fauviste, cubiste, surréaliste, surrationnelle.
Impossibilité pour la forme de conserver sa puissance émotive dans l'utilisation consciente. Elle devient alors académique. Synonyme: insensible.

MAGIE

n.f. Imprévisible transformation apportée par le désir-passion.

MYTHE

n.m. Le mythe ne saurait naître d'une imagination gratuite. De tout temps les nécessités rationnelles sont évidentes et actives.
Un mythe est le symbole le plus parfait, à un moment donné de la connaissance, d'une réalité mystérieuse évidente et constante. Symbole exprimant dans une relation englobante le connu et l'inconnu de cet objet même.
L'erreur passée n'est pas attribuable au mythe de sa naissance à son apogée, mais aux cadres qui l'utilisent dans un état d'immobilité par prestige de la gloire passée à un moment où il devrait être remplacé, qui entretiennent ainsi les relations devenues injustifiables, enfin l'exploitation sans vergogne, et freinent l'évolution sensible.
Pour nous, fini le freinage. Gloire aux relations neuves!

PLASTIQUE

adj. (du grec, plastikos, de plastós: qui façonne) propre à être modelé: argile plastique. Qui concerne la reproduction des formes: la statuaire, la peinture sont des arts plastiques.
n.f. Art de modeler les figures: la plastique grecque. Abusivement: ensemble des formes d'une personne: la plastique irréprochable d'Apollon. (Larousse).

RÉVOLUTION

n.f. Les révolutions marquent les grandes étapes de la décadence d'une civilisation (d'un "égrégore" - Pierre Mabille).
Tant que la connaissance ne permet pas d'en comprendre le mécanisme, elles provoquent l'espoir délirant d'une correction définitive du sort. Les révolutions marquent aussi les grandes étapes du progrès scientifique, mécanique. Dans une civilisation ascendante née du chaos dans la foi retrouvée en l'amour, le pouvoir met des siècles à s'unifier: le temps que met l'intelligence à préciser l'objet de sa foi, de son amour. Au terme de la précision, le pouvoir est réuni sur un seul être – personnification humaine – de l'objet spirituel éternel.

L'utilisation inconsciente, consciente, et enfin scandaleusement cynique en use le dynamisme social. Il est alors violemment rejeté par les foules pour qui il ne devient plus qu'une valeur sentimentale.

Le pouvoir absolu, appuyé par une classe relativement restreinte, tout en restant unifié, perd son caractère personnel et devient le privilège d'une classe plus nombreuse, intermédiaire entre le peuple et la noblesse. L'écartèlement commencé sous la royauté entre les puissances psychiques – chevaleresques – et les puissances rationnelles – laborieuses – se poursuit. L'exploitation use alors les concepts dynamiques de LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ, inconsciemment d'abord, consciemment ensuite, enfin jusqu'au cynisme le plus odieux.
La liberté, l'égalité, la fraternité ne semblent plus possibles qu'au sein d'une même et seule classe. Le prolétariat s'empare alors du pouvoir et, de force, exploite l'efficacité méthodique, dernière phase possible de l'écartèlement entre la passion et la raison. Dernier stage dynamique de la froide cruauté intentionnelle. Le fond de la marmite où l'unification, la centralisation du pouvoir éclatera de nouveau pour retomber en étincelles sur les têtes les plus ardentes, les moins rationnelles.

SENSIBLE

adj. Qui réagit généreusement aux perceptions sensibles. Les dessins d'enfants ne sont si émouvants qu'à cause de leur inaptitude à résoudre rationnellement les problèmes posés à leur sensibilité. Il suffit au maître d'indiquer un moyen, une solution rationnelle pour qu'aussitôt l'enchantement disparaisse de leurs dessins. Pouvoir d'exprimer une relation formelle directement liée aux perceptions sensibles.

SPONTANÉ

adj. (du latin sponte: de son propre mouvement). Que l'on fait soi-même sans y être poussé par une influence extérieure: déclaration spontanée. Qui s'exécute de soi-même et sans cause apparente: les mouvements du coeur sont spontanés. (Larousse).
La spontanéité est le signe de la générosité.

SURRATIONNEL

adj. Indique en dessus des possibilités rationnelles du moment. Un acte surrationnel aujourd'hui pourra être parfaitement rationnel demain.

L'acte surrationnel tente la possibilité inconnue; la raison en récolte les bénéfices.

TABLEAU

Un tableau est un objet sans importance.
Il n'empêche pas des milliers d'êtres de souffrir de la faim, du froid, des maladies; il ne peut éviter non plus que des villes entières sautent corps et biens, d'un seul coup, sous le choc explosif de nos engins meurtriers.

Cependant il a su lentement situer l'homme dans sa foi, son espoir d'éternité, d'éternité de bonheur: étape religieuse du début du christianisme à la fin du moyen-âge.
Ensuite nous révéler les formes du ciel, de la terre et de l'homme, assimiler les cultures païennes de l'Egypte, de la Grèce et de Rome: de la Renaissance à l'impressionnisme.
Nous familiariser aux formes diffuses de la lumière: impressionnisme; ou au mécanisme du mouvement: futurisme.

Définir la relation individuelle de l'artiste dans le monde de la forme, assimiler l'art nègre: fauvisme.
Dévoiler les réalités plastiques du tableau: cubisme.
Enfin nous découvrir un vaste domaine jusqu'alors inexploré, tabou, réservé aux anges et aux démons: surréalisme.
Nous avons la conviction que ce monde-là, comme pour le physique, le tableau finisse par nous le rendre familier, dut-il y consacrer les siècles à venir d'une civilisation nouvelle.

Cette équipe vous présente ces similitudes nouvelles (1).

Les secrets de ces tableaux, de même que pour les oeuvres du passé, sont emprisonnés dans les formes.

Peu de personnes savent lire ces formes; exactement le nombre de celles qui peuvent vivre la réalité d'un tableau ancien, ou du plus modeste caillou.

(1) Ce texte fut originalement écrit pour servir de préface à un catalogue d'exposition.

Seuls les enfants et les simples possèdent ce don merveilleux du contact direct avec la forme sans l'intermédiaire des mots (similitudes), le pouvoir de recréer en eux la réalité émotive de l'objet sous la main, sous les yeux.

Les yeux, le tact en viennent, après quelques années de dévitalisation (appelez ça: instruction, si vous voulez, ou éducation) à n'être utiles qu'à reconnaître le mot tout-fait, l'illusion vague, ou la similitude précise, abstraite, dévitalisée, sans mystère. Ces yeux-là croient voir un tableau ancien parce que, à la vue de la toile ou de sa reproduction, ils peuvent dire: La Vierge à la Chaise, Raphaël, XVIe siècle, etc.

La réalité plastique, seule réalité de l'oeuvre, reste cachée sous l'amas des illusions: femme, chaise, sourire, robe, etc; inconnue, non touchée, non vue ni dans le détail, ni dans l'ensemble. Seul le côté illusoire du tableau fut perçu; et encore parce que familier. Devant un caillou vous dites: c'est un caillou rond ou anguleux; et vous n'y pensez plus.

En face des tableaux de cette exposition vous serez sans idée. L'idée même d'un tableau vous sera interdite – ils ne correspondent ni à un paysage, ni à une nature-morte ou à une scène quelconque de votre connaissance, pas même à une abstraction régularisée – aussi dans la déroute de vos habitudes mentales, dans l'impossibilité d'établir tout contact visuel, vous aurez la pénible impression d'un malaise grave, d'une amputation douloureuse et inutile, d'une frustration.

Vous crierez au sacrilège, à la démence, à la sénilité précoce, à la fumisterie; si moins honnête, plus rusé: au déjà vu et connu, à la fausse révolution de salon; et d'autant plus fort que votre impuissance sensible sera évidente, en dépit de la clarté de la forme écrite.

Vous serez dans un état psychologique idéal à une critique vengeresse contre cet excès d'impudeur, de snobisme; pour prêcher le retour à la terre, au bon sens, aux vertus chrétiennes. Votre ardeur sera d'autant plus tapageuse qu'involontaire et stérile.

Les violentes nécessités de la connaissance sensible poursuivront leur destin.

Vraiment ces peintres sont pour les enfants et les simples, et pour les "grandes personnes" de demain; lorsqu'elles pourront y déceler les illusions, lorsqu'elles pourront nommer les similitudes qui s'y trouvent.

EN REGARD DU SURRÉALISME ACTUEL

paul-émile borduas

Les surréalistes nous ont révélé l'importance morale de l'acte non préconçu.

Spontanément ils mirent l'accent sur les "hasards objectifs" primant la valeur rationnelle. Leurs intentions n'ont pas changé.

Cependant les jugements rendus, depuis quelques années, portent de plus en plus les marques de l'attention accordée aux intentions de l'auteur. Cette attention domine de beaucoup celle portée à la qualité "convulsive" des oeuvres.

D'où répétitions d'erreurs inconnues à la phase empirique.

L'intention est nécessaire, non suffisante.

Impossibilité de reconnaître l'intention vivante, fatale, de la fausse: attitude adoptée, recherchée, calculée, intéressée.

La qualité convulsive ne peut être que la résultante d'une opération magique; exprimant une imprévisible relation matérielle.

Le reste est relatif, intéressant et nécessaire, non suffisant.

Si à la vue de ce dessin, j'ai la certitude morale d'être devant un Mousseau, ce n'est certes pas pour telle ou telle intention de l'auteur. Cette intention m'est encore en grande partie inconnue!

Si j'ai la certitude d'être devant un Mousseau, c'est à cause d'une relation plastique non intentionnelle, fatale et constante à Mousseau que ma mémoire me rappelle comme une chose unique et propre à tous les objets qu'il façonne.

Si je reconnais telle aquarelle comme étant de Riopelle (exemples d'une des récentes expositions) ce n'est pas à cause des moyens employés, volumes, lumières, mouvements, matières, couleurs (ces moyens ont peu changé depuis toujours) mais uniquement à cause d'une relation plastique propre et tout aussi involontaire à Riopelle que la qualité de ses sens, de son esprit.

Là réside toute la puissance convulsive, transformante.

C'est cette puissance qu'on perdue les artistes les plus connus de notre époque dans l'exploitation consciente de leur personnalité, Breton seul demeure incorruptible.

paul-émile BORDUAS.

BIEN-ÊTRE

claude gauvreau

(L'intérieur d'une maison à la fois un peu austère et un peu fantastique dans ses proportions. A gauche, presque au centre, une porte close qui donne sur une autre pièce de la maison. Un homme et une femme habillés en mariés entrent. L'homme a des gants noirs).

L'HOMME Des mains dans l'abîme qui font des feuilles.
C'est un mariage.
La coupe débordante d'amour sur le perron comme des algues.
Un ruisseau de nuages plonge dans les coeurs: martin-pêcheur.
Les guirlandes dans les joues, la paix sculptée dans les profils inquiets de l'existence.
Femme en sucre. Hébreu.
Hébraïque joie dans le convoi de l'orange symbolique.
Les ailes déployées dans les marbres conjugués.
Je vois les sillons, je remarque la plaie des racines. Le poète entré dans nos âmes par la serrure.
Les bourgeons grimacent dans le lac acidulé mais le frémissement de la dent turque surnage dans les catacombes ombrées. Supérieure vie! Délire d'acide! Les cônes parallèles déposés sur le cercle sphérique et la mousse d'écume comme le mercure, l'éponge ambrée.
Désir d'Apollon. Sources spontanées.
Les clefs au bonheur. Les clefs aux bonheurs.
Reflet souriant sur les seins d'acier de ma bien-aimée.
Je sens le repentir crispé de la solitude. Voix claires, soupières aux parfums mauves. Idéal! Idée. Idéal. Pure ardeur.

LA FEMME Mon ventre berceau de la vie et l'urne consacrée.
Les sphères affiliées dans le cambrement de l'automne vieillie. La poudre des baisers dans les fossés humides des jardins blancs. Versicolore hystérie.
La sublime fraction des boucles arméniennes dorées.
Entrée et cortège d'enfants.

Farandole arbitraire dans les sentiers de briques jaunes.

(L'homme et la femme s'asseoient sur un sofa en s'embrassant tendrement. Les lumières disparaissent. Seule réapparaît, après un moment, un filet de lumière blanchâtre qui ne permet pas de distinguer le fond de la scène. Cela peut donner l'impression d'être entre ciel et terre. L'homme, tout vêtu d'un maillot blanc avec ses gants noirs, est debout et à ses pieds est une pelote conique de corde blanche).

L'HOMME Je rêve.

(Alors on entend un piano qui joue languissamment un thème de cinq notes. L'homme, qui se meut ici avec des gestes saccadés, se penche pour ramasser la pelote de corde mais, à chaque fois qu'il va la saisir, on entend une nouvelle note du thème et la pelote de corde fait un bond hors de sa portée. Cela se produit pour les cinq notes. Ensuite, le filet de lumière blanchâtre disparaît et la scène est dans l'obscurité. On entend les cinq notes du thème encore une fois dans l'obscurité puis l'éclairage redevient normal. L'homme, vêtu normalement, est assis tout seul sur un sofa et il se frotte les yeux avec ses mains gantées).

L'HOMME J'ai rêvé.

(Les lumières disparaissent. Dans l'obscurité on entend les cinq notes du thème. Les lumières reviennent. L'homme, debout sur une chaise, pose un cadre sur le mur. La femme, en peignoir, est assise sur un sofa).

L'HOMME Les lumières comme des songes maléfiques. Les dos des ombres à jamais perdus aux cendres de l'humanité.

Je vois les cordes qui encerclent les hommes. Je vois les corps mutilés par le remords.

Je comprends les cordes épinglées dans le souvenir.

Femme aux ongles de chocolat, aux cils d'armistice, tu es à moi.

Je suis le phoque qui a plongé dans les ruisseaux de sirop. Battue imperméable hachée comme des notes de flûte.

Les murs comme des déserts gris nivelant leurs faces longues comme des attentes.

La framboise bien-aimée dans le vallon secret et le silence complice.

Les ailes de papillon mordorées.

Hantise. Amour.
Je me berce dans mes bras et l'harmonie sort de mes oreilles; la dent gâtée dans le spiral.
(Venant de la pièce voisine, on entend le thème de cinq notes joué sur le piano).

LA FEMME Ma soeur. Ma soeur jumelle joue le piano. Elle est là.

L'HOMME Ta soeur jumelle?

LA FEMME Les doigts à l'huis des dimensions aspirant des bras blancs qui s'agitent sur un fond noir et qui rivalisent de vitesse.
(Les lumières disparaissent. Dans l'obscurité on entend les cinq notes du thème. Les lumières reviennent. L'homme et la femme, en costume de tennis, s'embrassent debout).

L'HOMME La paix serpent aux oreilles de soie dans les lessives humides du midi.
J'ai vissé ton corps dans l'espace suspendu entre deux miroirs qui se font face; et ton image grimpe à jamais les échelons de l'infinité des nombres.
Oreille de femme et peau de cochon rose.
Ah! je m'amuse!
La peau d'homme comme une corne de boeuf dans l'influence des ciels de glace rosaces.
L'automne cuve l'été.
Ce soir je me coucherai sur ton corps dans la rédemption noire qui glisse des pierres pourtant rêvées.
(De la pièce voisine on entend le thème de cinq notes joué sur le piano).
(L'homme écoute en rêvant).

LA FEMME Habillés en blanc dans les passerelles hésitantes nous sommes les bulles de savon.
Des gorges de folie dans des bassins remplis de transpiration.
Holà! Pitres de mendicité, époumonez-vous dans des soutanes centenaires!

Egrenez les grains faites uriner les sculptures!
A mort, tapisserie! J'ai mon homme.
Les sirotants susurrements dans les herbages aériens.
Finie la classe! Cloués, les plastrons!

L'HOMME Je le crois.

(Les lumières disparaissent. Dans l'obscurité on entend les cinq notes du thème. Le thème se prolonge et on l'entend toujours tandis que les lumières reviennent. L'homme, en habit ordinaire, avec ses gants noirs, se tient près de la porte, l'air songeur. Le thème est toujours entendu. L'homme s'approche de la porte, il se penche et regarde par le trou de la serrure. Mais il recule aussitôt en portant ses deux mains à son oeil).

L'HOMME La douleur dans mon oeil!
Rien! Il n'y a rien à voir! Des pics moussus de vapeurs vertes plus épaisses que des peaux d'ours!
Mon oeil bas. Mon oeil amoindri. Mon oeil blessé.
La douleur dans mon oeil. Lumière qui rend aveugle!

(Les lumières disparaissent. Dans l'obscurité on entend les cinq notes du thème. Les lumières reviennent. L'homme et la femme, en habits ordinaires, sont debout l'un devant l'autre. L'homme a un journal dans la main droite).

L'HOMME Les capitaineries capitonnées se sont avilies absurdement.
Soyons sérieux.
Si je trouvais un jonc avec sa racine dans une armoire de nickel, je courrais me laver et j'écouterais, anxieux.
Le défilé lancinant dans une capitale olive qui est de prunes.
Parlons-en!
Des Judas viennent gratter le sol de nos pelouses, la verge à l'air. Absurdité plus vraie que les monts barbus.
Enflure critique. J'en discute canoniquement. Voix de pépites brassées dans les mains russes bûcheronnes.
Vous avez vos dames, tout va bien, n'allez pas à la pêche au croissant de lune.
La mort des captifs dans les marres de jus de tomate.
Perplexe.

Ainsi donc les cancers progressent comme les huîtres sur la paroi d'un bocal.
Jus de palissade. Effort hernie achèvement.
Nous ne sommes pas de ceux qui peinent dans les éclairs de boue.
Parasol contre les insinuations métisses.
Inconduite serbe et remontrance médiévale. Pensons aux enfants couverts de vignes vertes.
Le jour se baigne dans les ténèbres couchées par la faux.
Superbe panoplie.

(On entend les quatre premières notes du thème, venant de la pièce voisine. L'homme écoute. La cinquième note ne vient pas. L'homme pétrifié dans l'attente de la cinquième note est insensible comme une statue de plomb. Rien ne se passe. La femme chancelle plusieurs fois et puis, à la fin, elle s'affaisse en tournant sur elle-même comme dans un remous. L'homme ne bronche pas. Après on entend la cinquième note très faible. Alors l'homme se précipite sur la femme, il se penche sur elle).

L'HOMME Elle est morte.

(Il se redresse mécaniquement et se tourne vers la porte qu'il fixe d'un regard songeur. Il attend, il ne bouge pas. Puis il enlève ses gants noirs et il marche vers la porte. Il s'arrête, puis il ouvre la porte. Il ne sort de la pièce qu'une épaisse lumière verte, pâteuse, inépuisable. On sent qu'il n'y a que cette lumière dans la pièce voisine et qu'elle couvre tout. La lumière verte frappe le visage de l'homme qui recule brusquement en portant ses mains à ses yeux).

L'HOMME Ah! mes yeux! Elle ronge mes yeux!

(Il se resaisit et brusquement il entre dans la pièce. On ne le voit plus. Après un moment, il revient, les paupières crispées de douleur. Il a remis les gants noirs. La porte se referme).

L'HOMME Elle est morte à côté de son piano.
Je vois les caveaux sans fenêtres dans la lumière du soleil.
La saoulerie enivre et ombe comme des feuilles malades.
Rien. Rien. Le désert. Le signe dans les pesanteurs immondes.
Enfin l'âme a tu son aube.

Les serpents noirs filent dans les foins poussiéreux.
Adamique trahison. Les morts dans les sangs des boeufs.
Ardoise rougie. Peuplier sans tête.
Les mimes s'enflamment.
Retranchement. Gueule lépreuse plus émue que les contritions acides. Barrière. Foulard des veines innées.
Les fox-terriers plongés dans les contrats de mariage orthodoxes.
Botte de cosaque dans les plaines dévastées. Conclusion. Initiation.
Je vois les caveaux les caveaux les caveaux.

(Alors on entend les cinq notes du thème venant de la pièce voisine. L'homme se retourne vers la porte et il la fixe, immobile, avec perplexité et effroi. Les lumières baissent et s'éteignent. Dans l'obscurité on entend les cinq notes du thème qui se poursuit pendant que la lumière revient, et qui continue une fois la lumière redevenue normale. L'homme est toujours dans la même position avec la même expression mais il a des rides au front et des cheveux gris aux tempes. La femme n'est plus là. Enfin, le thème cesse).

L'HOMME Les tartes fumantes. Je bous plus que l'intelligence d'un calamiteux.
Je vis l'univers des paliers sans escaliers.
Les fabricants de parapluies pour moutons me rient à la face car nous sommes des frères. Nous sommes de la même peste.

(On entend les cinq notes du thème. L'homme ouvre la porte d'un coup sec. Instinctivement l'homme porte ses mains à ses yeux mais il se dompte et il se force à regarder dans la lumière verte).

L'HOMME Il n'y a personne.

(La porte se referme. On entend de nouveau le thème répété plusieurs fois. L'homme s'approche de la porte sans faire de bruit, il se penche furtivement et il regarde par le trou de la serrure).

L'HOMME Il n'y a personne. Il n'y a personne.
Et j'ai mal aux yeux.
Ah! les fientes assorties qui végètent dans vos patiences!
L'homme mûr est flexible comme un roseau.

(La partie soulignée est chantée sur les cinq notes du thème sans accompagnement).

Je vois les caveaux *les caveaux caveaux*
les caveaux caveaux
Patrie aux cent visages découpés en abscisses. Qui lira le fond des vérités de bon sens?
(On entend le thème).
Des triques aux mains. Paysans vergogneux. Atlas haletant.
Des démarches minuscules. C'est l'exégèse du printemps.
Combien de vents?
Pères! Les clans de saxophone dans les villages.
Réquisiteur des morts maladroites.
Je veux baiser les jambes des demoiselles.
Ah!
Mes mains! Mes mains! Ce sont mes mains! Mes mains qui jouent!
(Avec ses dents il enlève ses gants noirs. En dessous des gants il n'y a plus de mains, les manchettes sont vides. L'homme regarde ses manchettes de près car ses yeux sont malades. Il laisse tomber les gants par terre. D'un coup de pied il ouvre la porte).

L'HOMME Tout superflu! Mes mains! Sur le piano mes mains! Ce sont mes mains qui jouent! Je vois mes mains qui jouent sur le piano!
(Il est entré complètement dans la pièce. On ne le voit plus. Soudain on l'entend pousser des hurlements. Enfin il reparaît. La porte se referme).

L'HOMME Je suis aveugle.
Les gares dans le lointain, les gares à jamais dans le lointain.
(On frappe à une autre porte. Deux hommes du peuple vêtus chacun d'une salopette entrent).

LE PREMIER HOMME DU PEUPLE Nous sommes les déménageurs.
L'HOMME Ah!

LE DEUXIÈME HOMME DU PEUPLE Nous venons déménager le piano.

L'HOMME *(comme dans un rêve)* Ah! Un moment.
(Il ramasse les gants avec ses dents et il entre dans la pièce. Il en ressort sans les gants. Les déménageurs, sans hésitation, entrent dans la pièce

voisine et ils en ressortent avec le piano. La porte se referme. Sur le piano sont les deux mains gantées. Les déménageurs disparaissent avec le piano).

L'HOMME Papillon. Lève-toi.
Les soupapes cristallisées dans les mers d'iode.
Les Germains aux cannes osseuses marchent au milieu des allées tièdes, ce sont des caravanes de chameaux dans le Sahara.
Bosselées dans les feuilles trop lentes pour la vie comme la Mer Morte.
Qui marche comme des marionnettes dans l'automne crue comme le soleil dans les siècles révolus.
Poudres explosives sous les plantes de pieds centenaires.
La nage pâlement tortillante dans les brouillards de l'automne.
Les maux comme des grains d'un chapelet.
Mort lente courbée lentement comme la tête de statue par le temps.
J'avais dix pistoles. Dans la flamme autoritaire des soleils blancs.
Le jaune est tombé dans les forêts nostalgiques des matins.
Nostalgie dans les ventres boutonnés, sous les chaînes d'or d'amandes.
Les chevaliers d'Auvergne me tiennent compagnie dans le printemps soumis.
Hantise caressante. Chaîne de quai lugubre dans les sourires plus vivaces.
Les leçons de tendresse dans le soir blond.
Les mécaniques argentées s'engloutissent dans les étapes surnaturelles.
Les anciens frères coulent coulent.
Adamique soie. J'ai besoin de tendresse dans les palmes de mon inquiétude.
Inquiète bénédiction qui te soumets dans les bordées de nuages craintifs et téméraires.
Courbez vos toupets, sincères, dans les câlines rustreries.
Industrieuses fissures dans les temps de vies humaines,
c'est le canal avec des barques noires qui s'oublient
elles-mêmes dans leurs chimères.
Nous sommes las. Nos jambes saignent. Nos fois suppurent.
C'est le chef algonquin qui n'oublie les rivages de crêmeux sables.
Des chiens tapageurs ornent nos solitaires pensées. Le voile des nonnes s'égare dans nos poitrails majestueux. Triste Frédéric dans les huiles spirituelles. Ce sont les défections des oncles qui meurent squelettes dans les mirages des cygnes.

Douceur pavoisée. Ennui anormal dans les peines humaines! O les berceuses réflexions.

C'est un homme qui déambule dans la maison seule.

J'ai peur dans les douceurs inhumaines.

O fiscal tourment. Les brutaux dévergondages s'offrent masqués dans les pays d'ailes noires.

Je suis une génération de jeunesse vieille. Vos passeports ont été payés cher, infiniment cher.

Vous êtes les jeunes qui ont rêvé de cheminées au métal aveuglant.

Nous partons dans les épines de flammèches.

Souriant espoir qui tombe dans les ongles de pieds coupants.

Ah! les brumeux cousinages.

Je fais des signes de bras à l'avenir hautain comme un matelot couvert de chancres d'ennui.

(C'est alors que de la pièce voisine on entend les cinq notes du thème jouées sur un piano. L'homme tressaille. Il se retourne vers la porte pesamment presque avec désespoir. Il la regarde. Et puis, à pas mesurés, il se dirige vers la pièce voisine et y entre. La porte se referme derrière lui. Silence. On entend comme des bruits de chaises qu'on change de place, comme des coups de marteaux sur le mur, comme le chahut d'un homme en colère, un désordre confus. Et puis, on entend les cinq notes du thème sur un bruit de piano très clair. Et puis le thème est joué sur des notes plus basses. Et puis tout se précipite. On entend un orchestre qui joue le thème, qui le joue de plus en plus fort. Le thème de cinq notes est joué par l'orchestre dans une montée qui s'amplifie indéfiniment).

RIDEAU

BIEN-ÊTRE a été interprété à Montréal le 20 mai 1947 par Muriel Guilbault, Claude Gauvreau, T.J. Maeckens et Tamar. Les décors étaient de Pierre Gauvreau, et les costumes, de Magdeleine Arbour. Le service technique a été assuré par Maurice Perron.

AU COEUR DES QUENOUILLES

claude gauvreau

(Un ruisseau sauvage et tortueux comme on en voit qui s'avance loin dans les terres. Le feuillage est touffu et compact. Il y a un grand nombre de quenouilles. Un homme dans une barque avance dans le ruisseau. Au milieu du ruisseau, tout à fait à gauche, est un ange avec une épée. Il est tout comme une statue d'argent. Il est dans l'attitude de quelqu'un qui garde le passage).

L'HOMME Les satrapes me poursuivent comme un jaune dans une rigole abrupte. Dans une corne de bélier.

Le sang me bouscule dans le temps oublié une pleine galoche de sang.

La rivière naine comme un corps de nouille et les quenouilles. Je suis poursuivi, je suis un homme poursuivi, poursuivi un homme, un poursuivi, poursuite, poursuivie, un homme poursuivi.

Je cours, couleur rouge, loin des bras qui me cherchent, qui m'attendent. Les bras qui me veulent.

Rigoles de sang sur les tempes, chair de femme dépecée, chair d'homme flétrie.

Je suis un criminel imminent.

Mon corps flotte dans l'eau, dans l'eau de la barque, dans la barque de l'eau.

Qui m'arrêtera danseur de danse nègre? Ma substance s'allonge, je m'étends au loin, plus loin que le loin, je vais rejoindre le bout de l'infini, cordon infini ou bras rouge, j'imite la couleur rouge d'une toile qui se dissipe dans les barres comme d'arc-en-ciel infinies, avant de finir de naître. Avant de naître je m'étends dans l'infini.

J'échappe à ceux qui me poursuivent, j'effectue mon évasion.

J'ai des têtes imaginaires pendues à mes petits doigts. Je respire ensanglanté. Les têtes sont couvertes de sang.

Je suis un homme couché sur un lit fait de pamplemousses accumulés, j'ai choisi les pamplemousses car j'ai choisi la couleur des pamplemous-

ses, j'ai choisi de coucher dans le jaune, mon esprit dans le jaune toujours, mon esprit est couché dans le jaune et mon corps est dans la chaloupe.

Mon enfance, mon enfance triée.

Je suis couché sur un fil barbelé et ma poitrine saigne. Non, ce n'est pas moi, c'est ma victime.

J'ai juré de dégoûter les anges.

J'ai écoeuré les femmes avec mon enfance.

J'ai trompé les femmes avec les bosses de mon front carré qu'elles prenaient pour des diamants. Je les ai induites en erreur.

J'ai fait couler le sang, le sang s'est mêlé à mes mains, je suis un poursuivi.

Serein j'échappe. Serein j'oublie dans les quenouilles.

Il y aura moyen de passer, il y aura moyen de s'évader. Je suis une lignee saoule d'évasion.

Je suis l'homme aux mains liées qui a tué les masques de mardi-gras.

J'ai tué l'ours.

Je suis un innocent, un homme rose, je suis une fleur perlée par la rosée et le scintillement est un crime.

Comme des jambons qui pendent, comme des jambons qui pendent dans une étale de boucher dans mon cerveau.

Le boeuf pelé.

Je suis simple, je ne puis pas être compliqué aujourd'hui.

Il m'arrête il veut m'arrêter.

Je suis évadé. Je suis embaumé dans le galop strident évadé.

Evasion. Evasion. Clef.

Clef jonglée, clef tarabustée, clef, rousse clef.

Môme rousse à la crinière rousse sur le ventre. Trop écartées tes jambes.

Trop. Trop de souvenirs. Je suis houle, cahoté par les souvenirs.

Il garde l'entrée pour les forts. Je suis un fou assimilé aux forts. Je suis un fou qui a tué, je suis un fou qui s'évade.

Plaisir à voir les femmes nues. A voir les femmes gênées nues. Les filles pauvres prostituées par la misère. Les femmes embarrassées par leur nudité. Les femmes exploitées et rouges de honte. Les femmes naives et couvertes de sang mâle.

Cela est le passe et je suis né pour l'évasion. Je suis prédestiné pour l'évasion, mon destin est livré à l'évasion, je suis né pour l'évasion. L'évasion m'a fait naître.

Je passerai, je suis un criminel poursuivi.

Ci-gît boucher de chair humaine.

Je passerai comme si j'avais une chevelure échevelée.

Envoutement de la paix des promeneurs sur l'eau.

Mes mains sur la toile cirée bleue, seulement que ce paysage mémorable; tout le reste est mort, ma main, mes ongles et le reflet et la sensation.

Les reflets bleus pour les esprits préoccupés. Revanche de ces choses refoulées.

Une moitié d'orange et les hommes sont obsédés pour la vie.

(Une tête d'homme, rosâtre, apparaît à la surface de l'eau. Elle est craquelée, elle est découpée comme une carte géographique, comme une vieille pomme desséchée, par des lignes rouges).

LA TÊTE — Homme évadé, tu n'es pas seul.

Tu n'es pas le premier venu plus loin qu'il ne fallait.

Tu n'es pas le premier venu au bordel des songes.

Les évadés sont morts plus loin qu'il ne fallait. Les évadés n'ont pas passé. Les évadés ont vu l'entrée gardée.

Je t'aime de tout mon coeur, je t'aime ardemment, j'ai vécu ta joie, j'ai vécu ton tourment.

Les hommes évadés sont morts, ils sont morts dans le fond du ruisseau, ils sont tous dans la vase. Les hommes évadés ne sont pas passés, ils ont trouvé l'entrée gardée.

Je t'aime de tout mon coeur, je t'aime ardemment, j'ai vécu ta joie, j'ai vécu ton tourment.

Les hommes évadés sont morts, ils sont morts dans le fond du ruisseau, ils sont tous dans la vase. Les hommes évadés ne sont pas passés, ils ont trouvé l'entrée gardée. Ils ont moisi dans le fond du ruisseau l'un après l'autre et j'ai moisi.

L'HOMME — Pourquoi n'ont-ils pas passé?

LA TÊTE — Ils ont trouvé l'entrée gardée.

Homme évadé, tu vas moisir dans le ruisseau.

Les ventres ou sont tatouées des portes de prison te cherchent. Les femmes orgueilleuses de leur toison soyeuse dans des vetements impudiques te cherchent en faisant clinquer leurs boucles d'oreilles excentriques. Tes ennemis te cherchent dans des brumes lointaines la morve aux levres. Mais tu es ici.

Des briques éternelles me sautent dans la cervelle. Des lames de passé m'alimentent.

Feu d'artifice gras. Graisse des cieux. Cuisses brunes polies.

Gendarmes aux tetes de bois.

Les hommes devenus liquides par le désir qui coulent vers le paradis terrestre.

Vers la grille, vers le passage barricadé.

Des aigris errants nous cherchent et ne nous trouvent pas. Ils sont restés les pieds joints sur leur tete d'épingle.

Les aigles, les poignées de fesses.

Les couleurs possibles d'un corps. Toutes les couleurs possibles d'un corps.

Saveur d'ananas. Pose gymnastique à la conclusion de la jouissance.

Paresse très brève.

Je revois mes bras enfievrés par un désir trop incontrolable. Je me vois esclave de ma vision laiteuse.

Un homme aux bras d'araignée et inlassablement agités. Une soucoupe où sont réunis tous les jus rejetés de l'univers.

Les voiles fendent le flot bleu comme du froid.

Rémission de haine. Les dos clairs sonnent les airs de clairon lumineux.

Les quenouilles encerclent, encerclent le cercle, cerclent. Les quenouilles brunes aux seuils des vases prohibées.

Tu vas moisir.

L'entrée est gardée.

Le lit est couvert de morts munis de mémoire qui revoient des cheveux jaunes éclatants. Des filets jaunes qui ressemblent à de l'eau mais qui ne sont pas de l'eau.

Mugissement violet rongé.

Je t'aime, je t'aime, je t'aime.

L'HOMME Je vais passer.

LA TÊTE Tu ne passeras pas. Aucun n'a passé.

L'HOMME Je suis un criminel poursuivi, je suis un fou qui ricane, je vois les maillots roses que j'ai vus dans les nuages. Je vois ce que j'ai vu et j'avance comme une colonne de plâtre qui ne s'apprivoise pas, j'avance comme une ombre de main sur un mur blanc. Je vois les jambes écartelées qui livrent jour au corps nu. Les taillades de ma respiration.

(Il s'avance et passe à travers l'ange comme si l'ange était une ombre. La barque continue son chemin).

LA TÊTE Il est passé. Il est passé.
Il pouvait passer. Rien ne l'empêchait de passer.
J'ai mordu dans des monceaux de bas de laine, mais je n'ai jamais osé passer.
Aucun n'a osé passer, car l'entrée était gardée.
Obsédé par une tranche de melon de miel et je n'ai pas osé passer.
Un croissant de melon dans mon esprit et j'ai moisi dans le ruisseau.
Et je suis dans le ruisseau, moisi.
Nous ne savions pas que nous pouvions passer.
Baiser. Baiser sur les lèvres roses de l'évasion.
L'entrée était gardée.

(La tête, convulsée par le regret et le désespoir, s'enfonce dans le ruisseau).

RIDEAU

L'OMBRE SUR LE CERCEAU

claude gauvreau

(Monologue de l'ombre que fit sur un cerceau un acrobate qui sautait).

L'OMBRE Entends la moisson du Belval et la fourche thuriféraire qui vient glaner le rangement soigneux des pastiches pupazzi anglioche-glicoche et le Clown éjaculant trapèze et arbalète, et les lèvres du frère et la ride gigogne de la soeur du cerf du frère, devenus pupazzo, devenus avalanche publicitaire, éboulement tacite et aigre et bénal outre acide de lin et crâne d'âme d'huile à mâchement instructif peintureux.

Les glands de joie les clignotements de cloche cri papou et beuzellin et anarchiste à nez plastique aux morves vieillottement et abnégationnement théologiques de l'abreuvoir à tocsin, miroir bleu pâle lisse et cristallin tel la pomme virginale du martyr clerc dans son escalade printanière, buffandasque, héroïquomane et vermeille d'oison pur.

Ta Cléonte breltchère dans sa nuée populiste et bouleversement, ce manteau frénétique volant acariâtre et diaphane, blanc, blanc, blanc, doigts de pieds noirs sur cette carie, sur cette euphémie, le croisement des croix fidèles et la toux akchou ékribitchou ploum ploum des cordailles d'amiante créfiche.

Ogo Absalon. Les médailles et les scapulaires disproportionnés entourent et rançonnent cette tache de peau blanche sur le mur du gris pamenver. Les nouveaux croisés arrachent des langues fagottes le nourrissement fielleux, le bavement vinaigreux, des langes pour les estomacs, des acrebondes pour les cartouches d'armures emmurées dans la mi-aurore psychole atteinte cercle du poil viscéral, de l'attouchement micréagondique des Pals d'Elmeuze du Royaume du Ki qui brainent les Ostaches Cumulé et Serval. En avant les lances et les dés de conte, les comtes et les burlurettes, la famille des moyens hésités, des tentatives dé-

laissées, des campatures éborgnées, des règlements ossifiés. Croisade burmane. Os des anthologies sentimentales, des frottements de l'éruption amoureuse. En avant la bagatelle du pompon corderoi chéri du bleu glacial et de la cristallisation des orifices poreuses, de la stylinisation et de la synthétinisation de ces verts melasseux perpétuellement en mouvement, chaîne et sein de jalousie.

La poupine Zut et le pitre Clément dans le feu de la rampe, l'artifice des pétards, la neige moussue et la palissade de glace des tutus, enclement et isolent le carburant détonnant pervers bossu. La poupine et la roue de la jupe refouettent la crème à l'espagnol, et le rire orange de ma femme panthéreuse découpé sur son visage de cire orne le derrière monarchiste de l'ébéniste pascal par sa perruque carreautée. Yioupine dentelée, forêt muscapantoule, serre et carbanturier, la brène, fulmine pastorale, enclout et arrose dextrement, humecte et pécorore les acquiescements sorcelleriques, et l'Océan grince des dents sur la plateforme des goûts humains.

Abrdoum Pou King, sincèrement maquelés, les verts-de-gris et les poutres engermeuses inclinent et maculent l'Olme et la Prkadès du siège et du célon des agrables ombezères, royale comédie, famélique burlesquerie, pioune et pitouzerie, qui gardent et qui fignolent les doctes éliteries, qui robent et qui flisquent les trous cumus et beaux des pots et des marmites, des aigles des cabitons, les opulentes ruines les corpulentes consignes, et qui soulignent aux jours impériaux le zing et l'écho et le sol madrigal des cercles échevelés qui hachissent l'espace frictionné.

Agroupine. Almée palme, le pinch chapioute, l'alguèze des planches chante à plein verre sous l'envoûtement mélodieux du siphon.

LA DANSE ET L'ESPOIR

françoise sullivan

Avant tout, la danse est un réflexe, une expression spontanée d'émotions vivement ressenties.

L'homme a trouvé là un moyen de satisfaire son désir de tangence avec l'univers.

S'assimilant au mouvement il devient le jeu des quatre dimensions. A l'intérieur des limites humaines la variété est infinie, puisant au sein même de la vie.

Aussi faut-il dégager de cette idée, le concept de la force d'évolution dans la danse et rejeter comme une erreur profonde l'idée fixe d'une danse toujours la même.

La danse académique, celle qu'on nous présente encore, et à retard, offre exclusivement au spectateur un plaisir des yeux par une virtuosité exceptionnelle des jambes, à l'encontre du reste du corps, et tend uniquement à s'affranchir des lois de la pesanteur.

Le danseur, astreint aux méthodes désuètes, devient un instrument de mécanique, exécutant des mouvements dépourvus de sens, et le chorégraphe répète dans un langage facile et desséché ce qui fut déjà dit. On fait de la danse pure, l'art pour l'art: expression de décadence, cristallisation et mort.

La danse perd son caractère humain, consistant à traduire l'intensité de la vie, les sentiments, les aspirations, tant individuels que sociaux. On accomplit des actes à l'encontre de la vie.

La danse perd sa place poétique dans la réalité, et elle entraîne l'homme. L'académisme est un cercle vicieux.

Heureusement la vie a raison de la mort. Les énergies, étouffées longtemps, trouvent le soin de se libérer par la suite, avec une fureur accrue.

Des pionniers ont, dès le début du siècle, jeté la semence. Le besoin pressant a éclaté. Presque en même temps, Isadora Duncan, Jacques Dalcroze, Mary Wigman et d'autres, élaboraient leurs conceptions sous des angles différents, mais ils étaient tous d'accord sur l'essence.

Et, dans la danse, on en revient aujourd'hui à la magie du mouvement, celle qui met en cause les forces naturelles et subtiles de l'homme, visant à exalter, à charmer, à hypnotiser, à arrêter la sensibilité.

Il s'agit de remettre en action la surcharge expressive enclose dans le corps humain, cet instrument merveilleux, et de redécouvrir, selon les besoins actuels, les vérités connues déjà d'anciennes peuplades primitives ou orientales et concrétisées dans les danses du féticheur nègre, du derviche tourneur ou du bateleur tibétain, s'adressant aux sens avec des moyens précis. La danse atteint sa raison d'être, quand elle sait charmer le spectateur et le faire revenir par l'organisme, jusqu'aux plus subtiles notions. Pour en arriver là, il faut remettre en cause organiquement l'homme, ne pas craindre d'aller aussi loin que nécessaire dans l'exploration de sa personne entière.

D'accord avec les démarches actuelles de la science, et s'appuyant sur le principe de l'unité fondamentale de l'homme, on essaye de retrouver les points sur lesquels se localisent l'émanation de la pensée affective et l'émanation de l'effort physique. La science démontre que ces points sont les mêmes.

On procède donc du dedans au dehors, c'est-à-dire de l'intérieur de l'homme à la matière extérieure, objet de l'art qu'il confronte. En ce cas-ci: temps, espace, pesanteur, car tout est à refaire, notre décadence nous ayant projetés si profond dans le chaos.

L'histoire des civilisations nous apprend qu'à leur origine la danse est étroitement liée à la religion. Un étrange courant s'empare de tous. Une énergie toute neuve pousse les hommes à se réunir dans un commun espoir, dans une même foi. Des conceptions entourant les mystères s'élaborent, toutes les activités se tendent dans le même sens. L'unité préside à toutes les relations, à toutes les manifestations.

L'homme danse pour célébrer naissances, initiations, mariages, morts, guerres, victoires, défaites, retours des saisons, semences, récoltes, offrandes et sacrifices. La danse participe directement de sa vie.

La religion dirige la danse dans le sens de ses dogmes et de sa morale, contribuant pour une large part à lui donner son caractère défini. Elle en use à cause de son pouvoir d'incantation qui ravit l'homme jusqu'au sein des divinités et à cause de son action magique sur le peuple. La danse est liée infailliblement à toutes les religions à cause de ce côté mystérieux de la nature humaine qu'elle provoque.

L'église chrétienne n'a pas fait exception. Dès qu'il commença à se répandre, le christianisme introduisit la danse dans les cérémonies du culte.

Aujourd'hui la séparation est définitive entre le choeur et la nef. Il n'en était pas ainsi alors. A certains moments, les assistants franchissaient cette barrière et venaient dans le choeur participer aux danses dont les prêtres étaient les choryphées. La récitation rythmée des psaumes correspondait à l'action dramatique, et ces danses, aux évolutions du choeur.

Il y avait aussi les réunions d'hommes et de femmes qui se rendaient dans le désert pour y danser et y accomplir leur salut.

S'instaurant dans les rites sacrés, la danse entoure ses évolutions du décor, des costumes, des parfums, enfin du climat le plus favorable. On voit en Egypte les astronomes décider de la date, de l'heure et de l'endroit du spectacle influant sur la pensée par leurs connaissances hermétiques.

A Bali (1) on joue un certain drame du nom de "Tjalonarang", pendant la nuit, lorsque les influences magiques sont les plus fortes. Le dénouement devant arriver au point culminant vers minuit.

La représentation se déroule près d'un cimetière, parce que c'est l'endroit où l'on trouve généralement les sorcières. Tjalonarang est souvent donné en temps de maladies. Mais sa représentation n'est pas sans dangers, car son contenu magique peut être une source

(1) Dance and Drama in Bali, par Beryl Zoete et Walter Spies.

de périls aussi bien que de protections. De plus, sa grande antiquité et son rapport avec le culte des ancêtres est magiquement très puissant. Souvent les représentations de Tjalonarang ne peuvent être données en dehors du village à cause de la terreur que ce drame soulève. De mettre tant de magie en action, même au travers du médium des ombres, peut appeler un désastre. Des offrandes très coûteuses et très spéciales sont faites à cette occasion.

Je donne cet exemple du drame balinais, car l'on sait que la danse en fait partie intégrante, principale. Il donne bien l'idée de l'obsession violente de la danse sur le peuple.

Cependant, au cours de l'évolution, lorsque la foi et l'ardeur se retirent d'elle par un mécanisme mystérieux et infaillible, la danse devient profane. Elle s'exerce alors pour quelque temps avec une allégresse folle, incarnant une sorte de libération. A ce moment elle semble trouver une renaissance: on s'y trompe. Les raffinements excessifs préludent immanquablement à la décadence. Hélas! il ne persiste plus que balladines à la grâce prostituée. Nos chorus-girls sont bien loin des choeurs de Byzance; alors, on méprise la danse, même si on l'adore.

Au déclin, la forme seule demeure, elle tente encore, mais vainement, de divertir; pourvue du seul aspect, elle ne convainc plus. La cristallisation est accomplie, la danse meurt avec sa civilisation.

Par cette filiation de la danse au cosmos, on comprend pourquoi il appartient aux êtres sensibles, aux artistes d'en pressentir la voie, et aux initiés de la déterminer.

Aujourd'hui on s'agite pour reconstruire le monde. L'instrument de sauvetage est l'instinct. Cet instinct si longtemps emprisonné, une partie de notre effort consiste maintenant à le déterrer.

Heureusement, il y a les besoins vitaux, forces irrésistibles; il y a l'espoir et puis, il y a la science qui ne doit pas s'isoler mais présider comme autrefois au culte et à la magie. Il faut que tout s'organise pour la libération, pour retrouver le vertige, l'amour.

Pénétrons au plus profond de l'homme, au domaine de son inconscient. Des tendances, des désirs, des appétits et des répulsions en composent les éléments. Le trésor réel et pro-

fond contenu dans l'inconscient est l'énergie. Maître des forces internes et parcelle de l'énergie cosmique, il est le mobile de nos actions. C'est aussi ce que nous a enseigné l'observation de l'antiquité.

Le danseur doit donc libérer les énergies de son corps, par les gestes spontanés qui lui seront dictés. Il y parviendra en se mettant lui-même dans un état de réceptivité à la manière du médium. Par la violence de la force en jeu, il peut atteindre jusqu'aux transes et touchera aux points magiques.

L'énergie cause le besoin, le besoin dicte les mouvements. Parce que le phénomène moteur et le concept sont inséparables, ils possèdent toute leur valeur et leur efficacité.

Par là, on pénetrera dans la connaissance de la localisation de l'émotion dans le corps, et on comprendra comment s'engendre la tension unique qui exprime totalement un sentiment.

Par l'automatisme, le danseur retrouve les localisations du corps; suivant la puissance et le dynamisme propre de son individu, son oeuvre personnelle est générale. Ce côté affectif régit tout. Il se localise non seulement sur des points déterminés du corps humain, mais le pousse dans le temps, l'espace, la pesanteur, réunit des groupements, modifie tout de son inflexion.

L'effort du danseur est donc d'aboutir à la coordination parfaite de tous les éléments. Car ce qui importe avant tout, c'est que les émotions qui ont créé les rythmes et le style dans lequel ils ont pris formes, se retrouvent dans leur représentation plastique et que le même frisson de vie les anime.

Le rythme accompagne la danse jusque dans ses formes les plus simples. Il procède de l'intérieur et ses bases sont physiologiques et organiques. Il faut dégager ces rythmes naturels des influences susceptibles d'en entraver l'expression, et en faire ressortir l'enregistrement des éléments physiques avec toute la gamme des facteurs psychiques. Libérer, puis ordonner les facultés d'expansion d'élan, d'élasticité, et en faire émerger les prototypes des divers rythmes affectifs.

Instaurer, par et pour le rythme, une éducation provoquant chez le danseur le besoin et le pouvoir spontané d'extérioriser les rythmes ressentis. Enfin, découvrir l'effet sur le

spectateur de ces différents rythmes, car ceux-ci ont une force communicative des plus efficaces.

Le rythme s'insère dans le dynamisme qui vise au déclenchement des forces en jeu, et dénoue les conflits. Il rattache les mouvements passés aux mouvements présents, et ceux-ci aux autres à venir.

L'homme, par sa construction physique et psychologique, embrasse l'espace en largeur, en hauteur, en profondeur. Il donne donc un sens humain à ces dimensions. Dans le lieu délimité, espace objectif et espace rêvé s'unissent comme corps et âme. L'espace possède une nouvelle signification. Le parcours ne s'effectue plus au hasard, mais par le hasard la repartition des attitudes d'un ou de plusieurs danseurs par cette plastique animée communique au spectateur les sentiments et les sensations qui les dictent.

La loi de gravité est un autre facteur considéré dans la danse. Le danseur joue avec sa pesanteur par les chutes, les sauts, par l'équilibre, par le seul fait de se tenir debout, par le vacillement, le vertige, etc. Il peut, poursuivant son désir, se faire très lourd ou très léger, non pas par des artifices tendant à échapper aux lois de la nature, mais dans l'utilisation harmonieuse de ces lois.

Si le danseur obéit au rythme onirique vis-à-vis de la matière, comment se joindra-t-il aux autres danseurs dans une expansion communicante? Par le jeu même de ses forces, de ses sentiments vivement exprimés. Il est nécessaire que ces danseurs, pour se grouper affectivement, soient libérés et disciplinés dans le même sens, suivant les potentialités propres de leur art. De plus, il est nécessaire qu'ils soient imprégnés d'une conception commune. Celle-ci est liée à l'état ou aux besoins sociaux de l'époque. J'entends ici, besoins sociaux ressentis, enregistrés par la sensibilité, et non pas définis abstraitement. C'est en s'y rattachant par la sensibilité que la danse se situe à l'intérieur du rythme cosmique. Le choc émotif puissant accèdera également au rythme cosmique. L'unité sensible et émotive tendra chaque individu vers un même enjeu et constituera le groupe en une entité vivante, faisant de tous un seul corps.

L'énergétique humaine est le dénominateur commun et la source de toute cette vie. Les danseurs en passant du rythme intérieur au rythme imposé par le dehors dans un jeu d'échanges, participent à la création d'un monde, collaborent à son édification, puis à son évolution.

Cette réalité, matérialisée par des danseurs poursuivant leurs rêves et faisant jaillir les forces inhérentes de leur nature, produira par la variété des valeurs, des intensités et des situations provoquées des réactions sur les autres danseurs. Il se déclenchera des conflits, un drame naîtra par la mystérieuse symbiose du sens et de la forme.

Un univers est créé, tout un monde respire. Le spectateur assiste à une efflorescence de vie qui se noue sous ses yeux. Comme au combat du toréro, il est atteint par l'émotion, mais aussi, transporté par l'extase.

Le spectacle doit agir sur lui, modifier quelque chose en lui. De là ressort son efficacité, toute sa magie.

Il faut comprendre qu'on n'est pas libre de choisir un genre de danse; il ne s'agit pas d'ethnologie, mais bien de vie actuelle.

L'art fleurit uniquement sur les problèmes intéressant l'époque, toujours dirigés vers l'inconnu. D'où le merveilleux.

J'ai tenté de préciser la tendance de la danse aujourd'hui. Je suis entrée dans des détails n'intéressant que notre temps: ces mystères s'imposent à nous comme la révélation de portes fermées sur des chambres recelant des trésors inexploités. Quand nous posséderons cette connaissance, il nous faudra abandonner ces techniques pour en prendre des nouvelles. La forme toujours varie, mais quelque chose d'éternel, extirpé des danses de tous les temps, s'ajoute à la conscience en polissant une nouvelle facette au diamant de l'activité humaine.

françoise SULLIVAN

(Cette conférence a été prononcée à Montréal le 16 février 1948).

L'OEUVRE PICTURALE EST UNE EXPÉRIENCE

bruno cormier

Il ne s'agit pas ici d'étudier les sources profondes du message donné au monde par l'art vivant, mais plus simplement d'étudier le processus par lequel s'exprime ce message.

Toute expérience en marche exige un double dynamisme, deux dynamismes bien particularisés; dynamisme de l'expérience et dynamisme de l'expérimentateur. Pour rendre cette affirmation sans équivoque l'automne m'apporte l'image du chasseur aux aguets et de l'oiseau au vol, libre dans l'air. Tous deux agissent dans le moment poussés par des dynamismes bien différenciés.

L'oiseau, image de l'expérience, sans se soucier du chasseur se meut par son propre besoin de vie, spontanément, indifférent, ignorant même le chasseur anxieux. L'oiseau-expérience symbolise la vie en cours qui se déroule selon ses propres lois.

L'observateur ne peut rien à la vitesse du coup d'aile, c'est à lui de s'accommoder aux mouvements et à saisir le coup d'aile imprévisible. Voilà le premier dynamisme, dynamisme que nous appellerons fatal parce qu'il suivra son cours indépendant du spectateur, si le spectateur n'est pas présent à son déroulement; contre le spectateur si celui-ci est là impuissant à le saisir. C'est en somme le drame de l'humain inconscient qui existe en marge de l'expérience-vie.

D'une toute autre nature est le dynamisme du chasseur. Ce dynamisme est successivement un dynamisme conditionné et un dynamisme-réponse. Chasseur aux aguets (aguets: surveillance attentive) n'est pas ici une forme littéraire mais exprime sans détournement la position dynamique du chasseur-expérimentateur. L'attention active (ou dynamisme conditionné) urgente à toutes les secondes devant l'expérience, en aucune fraction de temps, ne peut être passive. C'est l'arc toujours bandé, c'est le pied toujours levé dans la marche.

Cette attention nécessaire n'est cependant pas suffisante en elle-même; elle exige l'action dans sa plénitude, soit le dynamisme-réponse. Cette réponse est la prise de cons-

cience exprimée en mouvements et en changements apportés par l'expérimentateur devant l'expérience en marche.

C'est le spectacle de l'humain conscient, spectateur-acteur qui crée les mouvements de vie, spectateur-marionnette lié à l'expérience par des ficelles tendues.

D'un côté l'expérience qui se déroule malgré tout,d'un autre côté l'expérimentateur attentif et actif en un même moment: ces états requis pour une expérience totale engendrent un cycle de progrès, créent une évolution fatale. Cette évolution fatale est exigée par l'expérience qui apporte à chaque instant un aspect nouveau à l'expérimentateur lucide obligé à une nouvelle réponse. Nous pouvons affirmer que l'évolution picturale ne déroge pas à ces lois. Nous ne sommes pas plus arrivés à la morphologie picturale moderne que nous sommes arrivés gratuitement à la connaissance de l'atome.

Qui veut expliquer la naissance de la physique moderne sera obligé de reconstituer toutes les expériences à rebours; c'est ainsi que graduellement il regardera disparaître devant ses yeux toutes les sciences expérimentales pour arriver bientôt à l'alchimie, et si sa patience n'est pas à bout il ira plus loin encore jusqu'aux confins du merveilleux et de la magie. Tour à tour il verra ressusciter expériences et expérimentateurs, spectacle original où il assistera au rajeunissement d'Einstein, à la résurrection des Langevin, des Curie... A ce spectacle de cinéma tourné à l'inverse, il se plaira sûrement et je ne doute pas qu'il sera convaincu de notre affirmation quand il entendra retourner dans la bouche de Galilée: "! evoum is ruppE". ("Eppur si muove!").

Si nous revisons le problème de l'évolution picturale par rapport au sujet de l'oeuvre, nous voyons que l'oeuvre picturale fut avant tout un problème de représentation jusqu'au jour où l'expérience picturale eut épuisé toutes les recherches dans le champ de la perspective. A ce stage de l'évolution le sujet de l'oeuvre, très fortement caractérisé antérieurement par les recherches de la représentation de l'objet, s'élargit et devient davantage lié aux préoccupations personnelles de l'artiste. C'est le début des oeuvres qui décrivent des états d'âme, ère qui débute d'emblée avec la Renaissance, période où l'artiste est définitivement libéré des soucis de la perspective. Cette libération des difficultés de l'espace permit d'autres inquiétudes et engagea les artistes dans d'autres recherches. La morphologie permit alors l'expression de nouveaux aspects de la personnalité humaine. L'étude comparée de deux morphologies extrêmes donne des exemples patents des exigences des artistes selon leurs positions respectives devant la difficulté de la

représentation. Je pense à l'art égyptien et à l'art de la Renaissance. D'autres exemples peuvent servir.

(il est relativement impossible aujourd'hui de connaître les préoccupations intellectuelles exactes des artistes d'antan – il est inutile d'ajouter que cette connaissance n'entre pour rien dans le jugement d'une oeuvre d'art, objet qui a sa valeur plastique en lui-même – mais je crois qu'il n'est pas empirique de conclure qu'à une morphologie donnée correspond une attitude psychique donnée. Ce qui est vrai en philosphie et en science, où de nouveaux développements dans la pensée exigent un nouveau vocabulaire, m'apparaît également nécessaire dans l'oeuvre picturale. Cette relation impossible à saisir dans les oeuvres anciennes nous apparaît évidente dans l'étude de la morphologie contemporaine.

Très près de nous une rénovation du sujet de l'oeuvre picturale fut permise par une nouvelle acquisition morphologique: la ligne spatiale de Cézanne. Il ne fallut même pas une génération après cette découverte pour que le sujet de l'oeuvre fut révolutionnairement changé. Aussitôt que la ligne eut acquis une valeur personnelle, survint le cubisme qui décomposa en volumes l'objet. Le fruit inattendu des expériences cubistes fut de donner à chacun des volumes de l'objet ainsi décomposé une indépendance plastique. L'objet total représenté s'effaca définitivement du tableau et les divers volumes contenus dans l'objet primitif organisèrent une nouvelle synthèse plastique. Le résultat final des expériences cubistes fut une coupure entre le monde des objets matériels et le tableau.

Ce moment dans l'expérience picturale fut le plus révolutionnaire des moments. Cette fois le sujet de l'oeuvre est non seulement élargi, comme au temps de la Renaissance, mais le sujet de l'oeuvre doit se trouver dans un autre monde: le monde de l'inconscient.

A cause de toute l'actualité de cette révolution dans la morphologie il nous est possible de saisir aujourd'hui une relation entre la pensée et la forme (1). C'est précisément au moment où la morphologie exige que le sujet de l'oeuvre s'inspire d'un monde nouveau que sont en cours dans le domaine de la pensée les expériences de Freud et de Breton. Qui voudrait expliquer ici cette coïncidence par le hasard aurait beaucoup d'autres coïncidences à expliquer. Hasard! ces évolutions parallèles de la pensée et de la morphologie? Hasard! ces existences contemporaines Freud-Cézanne-Breton? Hasard!

(1) L'etude de la valeur psychanalytique des dessins d'enfants nous apporte deja des renseignements a ce sujet.

les artistes abstraits – et non d'autres – qui ont saisi à travers les expériences cubistes toute l'actualité de la morphologie cézannienne? Hasard! la psychanalyse et l'automatisme en art? Hasard! les peintres académiques? (Je pense aux pseudo-expériences cubistes '48, expérimentateurs morts qui sont arrêtés au stage cubiste de l'expérience picturale. Pour eux après le cubisme il n'y eut pas de coup d'aile imprévisible, peintres sans yeux depuis, ils répètent avec une habileté d'aveugles des recettes picturales surannées – ici comme ailleurs codifiées par des écoles – les liens entre eux et l'expérience sont rompus depuis longtemps, marionnettes nées sans cordes ils obstruent momentanément la scène. Hasard! Il est intéressant de constater chez ces peintres un arrêt dans les problèmes de la pensée).

Si nous restons sur le terrain de l'expérience universelle picturale, en négligeant pour un moment le message poétique de l'art vivant, nous constatons que l'oeuvre d'art picturale par sa morphologie est un acquis expérimental pour l'homme au même titre que l'expérience scientifique. Le progrès de l'oeuvre picturale dépend d'une expérience qui a comme expérimentateur un artiste. L'oeuvre d'art vivant sera toujours le message d'un expérimentateur attentif, témoin actif et conscient de l'expérience picturale en cours. L'art vivant est à ce titre l'expression de notre monde par des artistes, ce monde exprimé par une morphologie contemporaine acquise par l'expérience picturale en marche. Il n'y a pas de doute, l'art est plus que jamais une "voie royale" vers la conscience, voie qui part des zones les plus éloignées du rêve en s'élargissant vers la pleine lumière. Le spectateur n'a plus qu'à lire l'expérience. Encore faut-il que le spectateur soit aux aguets à son tour: jamais le chasseur ne pourra immobiliser l'oiseau entre nuage et terre, il y aura toujours un coup d'aile imprévisible.

bruno CORMIER

QU'ON LE VEUILLE OU NON. . .

notre justification: le désir
notre méthode: l'amour
notre état: le vertige

ceci seul a permis, et permettra des oeuvres soeurs de la bombe atomique, qui appellent les cataclysmes, déchaînent les paniques, commandent les révoltes, TOUTES

les révoltes

et leurs excès en vue d'une fin hâtive, et préfigurent à la fois, par delà toutes les valeurs reconnues, l'avènement prochain d'une nouvelle civilisation

qui se justifiera par: le désir sauvage
s'édifiera dans: l'amour retrouvé
s'épanouira dans: le vertige qui
provoque l'ivresse

pour peu que nous soyons encore sensibles aux manifestations de la vie
notre oeil sur le tableau

sera aussi bien

une oreille

sur le coeur moribond d'une civilisation. . .
. . .et assez de cataplasmes

à fond d'abîme précipitons l'événement qui
nous livrera l'avènement.

Fernand LEDUC

. . .CECI SERA.

TABLE DES MATIÈRES

Comités d'organisation ..... Page 4
Liste des prêteurs ..... Page 5
Avant-propos ..... Page 7
Les automatistes de Montréal
de Bernard Teyssèdre ..... Page 9
En ce temps-là, au Québec
de Fernand Dumont ..... Page 17
Chronologie ..... Page 21
Biographies ..... Page 53
Reproductions ..... Page 61
Catalogue des oeuvres ..... Page 85
Bibliographie sommaire ..... Page 94
Refus global ..... Page 95

Ce catalogue a été réalisé par le Musée d'art contemporain, Montréal.

Les photographies documentaires sont de Maurice Perron, Montréal.
Les photographies des oeuvres sont de l'Office du Film du Québec.

La publication des textes constituant le "Refus Global" a été autorisée par Mithra-Mythe Editeur, Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
Cité du Havre, Montréal 103, Québec.

Imprimé au Canada par Lithorex Inc.